TEORIA Y PRACTICA DEL FOLKLORE

Lauro Ayestarán

-ye
teo

bolsilibros ARCA

TEORIA Y PRACTICA DEL FOLKLORE

781.7
Aye
teo

TEORIA Y PRACTICA DEL FOLKLORE

Lauro Ayestarán

781.7 AYE teo
Teoria y práctica del folklore
FACE/098431

bolsilibros ARCA 53

553
98431

Este libro, aunque independiente, sirve de enlace al primero que publicara ARCA en 1967, bajo el título **El Folklore Musical Uruguayo.** Reúne igualmente artículos fundamentales de Lauro Ayestarán publicados en diarios, semanarios y revistas diversas en el período comprendido entre los años 1943 - 1963.

Hemos respetado las versiones originales y, de acuerdo con los editores, agrupamos estos trabajos bajo el título **Teoría y práctica del Folklore** porque la mayoría de los artículos citados se refieren a estas disciplinas. La presente edición ha sido vigilada por Alejandro Ayestarán y quien escribe estas líneas.

FLOR DE MARIA RODRIGUEZ DE AYESTARAN

1.- FOLKLORE
2.- MUSICA FOLKORICA - URUGUAY
I .C.U.H.
II.- Titulo

© 1968 Arca Editorial
Colonia 1263, Montevideo
Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en Uruguay - Printed in Uruguay

TEORIA DEL FOLKLORE

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION FOLKLORICA

I) *El Folklore* – el estudio científico de los hechos folklóricos – se halla hoy en el momento de definir su campo de acción y organizar su metodología. Cuando Tombs propuso la adopción de la palabra Folklore en el año 1846, de inmediato se apoderó de esta disciplina la Historia y se la llevó a su campo; pero el Folklore, llamado "antigüedades" antes del nacimiento de su nombre actual, logró segregarse y fue entonces atrapado a principios de este siglo por la Sociología. El gigantesco impulso que tomó esta última ciencia en el filo del 1900, hizo extender su radio de acción hacia una serie de especulaciones que participaban de su campo y hasta de su método –en esa fecha– pero que no eran hechos sociales exclusivamente. Hace unos veinte o treinta años, liberado de la tutela sociológica, el Folklore cayó en los dominios de una ciencia fascinante, muy extensa y muy difusa –por su misma extensión– que es la Antropología, ubicándose modestamente dentro de una de las subdivisiones de la llamada Antropología Cultural, de donde amenaza salir, no sabemos si para caer en otro campo o para organizar y delimitar de una buena vez el suyo.

Sin embargo, esta entrada y salida en distintas órbitas científicas –Historia, Sociología, Antropología Cultural– le ha ido proporcionando una metodología de rica plasticidad; con esos contactos el Folklore ha salido enriquecido y hasta fortalecido; ha ido aprovechando las posibilidades metodológicas de otras ciencias para organizar la suya propia, y en estos momentos tiene bastante clara su disciplina; su método es coherente aunque, desde luego, perfectible.

Ocioso nos parece la discusión un tanto académica sobre la clasificación del Folklore en el campo de las ciencias. Vamos a referirnos a la metodología de la investigación folklórica en genèral, y particularmente, queremos comunicar públicamente hasta qué punto hemos avanzado en nuestros estudios relativos al folklore musical del Uruguay. Acaso estas palabras ostenten un tono demasiado personal —extendemos de antemano nuestras excusas al lector— pero lo hacemos deliberadamente en beneficio de un mejor y más claro intercambio con nuestros colegas que en éste o en otros campos del Folklore hayan seguido métodos distintos. No pretendemos que el nuestro sea el mejor. Creemos, sí, que es coherente y ceñido a la realidad del medio en que trabajamos.

II) Cuando comenzamos a estudiar sobre el terreno los hechos folklóricos en el año 1942, adoptamos en principio el método llamado "inductivo-experimental". El medio americano estaba lleno de errores de inducción; había que combatirlos para empezar luego, con la mente despejada de prejuicios erróneos, la elaboración de un método definitivo.

La inducción como operación mental es impecable; como método para el estudio de ciertas ciencias naturales, también; pero su aplicación rigurosa al estudio de los hechos vivientes de la cultura, no es aconsejable.

No quiere decirse con ello que la Inducción sea un procedimiento erróneo o superado —o, como dicen apresurados articulistas, "pasada de moda"— sino que para la *interpretación* de los hechos culturales, la Inducción, por su esquemática simplicidad, no llega a penetrar en las complejas y profundas raíces de ese hecho cultural.

Sin embargo, para organizar inicialmente el método de investigación, la Inducción nos ha prestado y

mos sigue prestando el más alto servicio. Es la que indica *el orden de las operaciones* a seguir aunque el razonamiento que se siga en el curso de esas operaciones no sea el puramente inductivo.

Así pues, inicialmente la metodología de la investigación folklórica se rige por la delicada operación mental conocida con el nombre de *INDUCCION*. En su primera acepción aristotélica significaba "el paso de lo particular a lo general", pero Goblot organizó una fórmula más homogénea estableciendo que "la inducción va de lo particular a lo universal". En su célebre tesis "Del fundamento de la inducción", Lachelier aclaró definitivamente sus procesos y la definió como una "operación mental por la cual pasamos del conocimiento de los hechos a las leyes que los rigen".

La línea metodológica inductiva, entonces, seguiría el siguiente camino: observación —análisis e interpretación de los hechos— leyes que los rigen y proyecciones.

Y ahora viene lo más delicado: este camino hay que recorrerlo varias veces de ida y vuelta por medio de la experimentación, ajustando, rectificando, remodelando los procesos hasta llegar a las conclusiones finales y definitivas. De donde la Inducción y la Deducción, lejos de ser operaciones contradictorias, de signo contrario, forman una unidad inseparable en los procesos de la razón.

La insuficiencia del método inductivo radica en el análisis e interpretación de los hechos, porque la llamada "inducción amplificadora" —partir de los hechos iguales e ir organizándolos en series cada vez mayores en una suerte de estados evolucionistas— puede tener interés en ciertos estudios naturalistas, pero no tiene validez en los hechos complejos de la cultura que forman una unidad indestructible con otros hechos aparentemente dispares; entre todos iluminan el panorama y del estudio de todos ellos surge la *interpretación* de ese complejo y la ley que los rige.

Así, pues, la inducción nos organiza el recorrido, pero en el análisis e interpretación de los hechos debemos evitar su aplicación simplista. Esta ha sido nuestra metodología que vamos a explicar suscintamente y a ejemplificar.

Una última observación previa: las etapas que enumeramos de inmediato no son estadios clausurados; se hallan en perpetuo movimiento y crecimiento. Las hipótesis de trabajo nos permiten recorrer varias veces en sentido inverso esta línea de conducta.

III) *La observación* — Antes de la recolección de campo procuramos una formación general de la teoría del Folklore y de los principios que rigen su observación. El estudio de disciplinas afines —Sociología, Culturología— nos dió mayor provecho muchas veces que el de la disciplina propia. La bibliografía especializada de Folklore era extensa pero de un nivel desigual. Como en toda ciencia naciente se mezclaban en desordenada confusión los teóricos de primera mano —Varagnac, Corso, Vega, Van Gennep, Saintyves, Marinus, Herskovits— con los divulgadores o meros propagandistas. Estos teóricos de primera agua habían ganado sus galones en los campos de batalla: eran recolectores.

Se podría o no compartir sus criterios finales, pero en todo caso sus métodos merecieron nuestro respeto. En este terreno de seriedad bibliográfica, plácenos destacar que en el Uruguay acaba de aparecer un correcto manual de Teoría del Folklore, realizado con claro método: es el "Concepto del Folklore" de Paulo de Carvalho Neto (Montevideo, 1955).

El estudio de las grandes monografías nos acercó a la realidad folklórica de otras latitudes. Era el imprescindible estudio por concomitancia.

Por otro lado, la revisión sistemática de los documentos, prensa periódica, libros, cuadros, grabados y memorias del pasado musical del país, nos fue dando

un fichero de todos aquellos hechos folklóricos que habían quedado registrados en el papel o en la tela. Danzas, canciones, instrumentos, fueron cayendo lentamente en las gavetas a lo largo de veinte años de investigación. Esto formó la fuente seca de nuestro folklore.

Había entonces que salir al campo para encontrar la fuente viva y estudiar en el presente su recreación y su supervivencia. El folklore responde a una dinámica viva y cambiante y, además, tiene brotes que están en estado naciente, y éstos, desde luego, no se hallan apresados en documentos escritos. Munidos, pues ya de una serie de hipótesis de trabajo, nos lanzamos a recoger y estudiar su cambiante máscara en la realidad presente.

El primer contacto con el trabajo de campo fue una recolección al dictado que tomamos en el área ciudadana de Montevideo en 1942. Nos percatamos entonces que los antiguos cancioneros tomados al dictado adolecían de graves imprecisiones. Como es sabido, no existe todavía un sistema taquigráfico correcto para escribir una melodía a la velocidad con que se oye. La "melotaquigrafía" de Hernández —el hermano del autor de "Martín Fierro"— resultó a la postre más pesada que la notación pentagramal. De manera que en el mejor de los casos el recolector debe hacer repetir cuatro o cinco veces el período musical. Y cuando al cantor se le hacía repetir una melodía —lo hemos comprobado— aparecían numerosas y nuevas variantes; esas variantes interpretativas suponían muchas veces nada menos que la verdad secreta, profunda del hecho folklórico, que se escapaba de entre las manos del recolector, porque con la más honesta intención violaba la santidad del texto, dando una versión demasiado cuadrada o —lo que era más grave— compendiada del mismo.

Procuramos entonces la obtención de un grabador portátil y preparamos la batería de nuestra encuesta.

IV) *El Análisis e Interpretación de los hechos* — El análisis de los hechos se descompone en cuatro tiempos sucesivos: recolección, crítica, clasificación y comparación. En este terreno nos hallamos recién en la tercera etapa y tan sólo en una especialidad —el Cancionero Infantil— hemos entrado con cierta firmeza en el campo del folklore comparado.

La recolección es la clave inicial de toda la investición que tendrá éxito en la medida en que esa recolección sea la más perfecta y completa .

Determinada el área a estudiar, el método más aconsejable de recolección es el llamado simultáneo o integral. El folklore es una unidad cultural que se entiende y se descifra cuando se recoge integralmente: especialistas de capacidad equivalente en geografía, sociología, historia, música, literatura, artes plásticas, etc., asesorados por un teórico de folklore, debiendo unirse para marchar hacia una investigación de campo en un área y en un tiempo determinado. Sin embargo, si esperamos a que ello se produzca, el tiempo huirá sin obtener por lo menos la radiografía de una parte —la música en nuestro caso— que integra ese todo.

Ahora, que el investigador del folklore musical debe salir al campo con un espíritu de recolector integral y comenzar por tender las líneas socio-culturales y hasta geográficas del área que va a estudiar; debe recoger todo aquello que aunque en primera instancia no tenga vinculación con la música, colabore en su funcionalidad, y aunque su encuesta se dirija hacia la música, no debe desechar la oportunidad de recoger el máximo de materiales de otras especialidades del folklore. Los peligros de la especialización se evitan pensando que así como el médico dedicado al estudio de un órgano determinado, no debe perder la dimensión total del cuerpo humano y sus fines y secretas relaciones interiores para poder curarlo —"no hay órganos

enfermos sino hombres enfermos"— así también el investigador musical debe tener presente que la música es una de las tantas formas de expresión de un todo que es la sabiduría popular.

La cámara fotográfica —mejor aún la cinematográfica— y el diario de viaje no deben tener pereza en sus manos. Permanentemente activos, son ellos los que le van a dar luego en el trabajo de estudio, todos los puntos de apoyo de la música en el medio en que se produjo y de la función que en él cumplió.

Una segunda observación respecto de la recolección: no hemos trabajado en equipo. Acaso sea esta la forma ideal de investigación, pero para ello se necesita un grupo de investigadores de capacidad equivalente. Nos hemos resistido, lógicamente, a la llamada "simulación de equipo" donde el profesor obtiene del grupo de alumnos, a cambio del supuesto honor de trabajar con él, la colaboración en la tarea pesada o de servicio. Hay una fórmula intermedia que se llama "clase de investigación activa" conducida por el profesor y que sirve como preparación para el futuro trabajo de equipo.

Si esperamos a que en el Uruguay surja una generación de investigadores para poder trabajar en equipo con ellos, corremos el riesgo de anular nuestro impulso individual y, lo que es más grave, paralizar el desarrollo de esta ciencia naciente en nuestro medio. Ello sin perjuicio de que estamos formando un grupo de futuros investigadores, algunos de los cuales nos acompañan en nuestros trabajos. El peligro está en empujar prematuramente a un neófito al trabajo de campo o lanzar sobre una localidad una banda bulliciosa de supuestos investigadores que pueden, por falta de discreción y competencia, desflorar la investigación y acarrear sobre la disciplina un peligroso descrédito.

La investigación en equipo —teóricamente la más perfecta— no supuso nunca la neutralización de la in-

98431

vestigación individual. Son técnicas complementarias que no se desplazan la una a la otra.

La metodología de la recolección nos llevaría un largo capítulo. Vamos a enunciar simplemente los pasos que hemos dado en este terreno y hasta qué punto hemos penetrado en él.

En 1943 la investigadora argentina Isabel Aretz llegó a Montevideo con sus aparatos de grabación. Colaboradora entonces de Carlos Vega, el eminente musicólogo argentino con quien habíamos trabajado largo tiempo, Isabel Aretz realizó con nosotros la primera recolección grabada: Montevideo, Minas, Durazno y San José fueron los campos de trabajo. A las 5.000 melodías que había recolectado Vega en la Argentina, se agregaron unas 100 uruguayas en calidad de país limítrofe como ya lo habían hecho estos investigadores en Chile, Bolivia y Paraguay.

En el año 1946 el Instituto de Estudios Superiores nos facilitó un grabador de discos y comenzamos la recolección sistemática de nuestro país. En el término de seis años obtuvimos 682 registros. En 1952 el Museo Histórico Nacional nos proveyó de un grabador de cinta magnética y continuamos la recolección con mayores posibilidades de perfección técnica, y en 1955 la Facultad de Humanidades y Ciencias nos acordó un rubro para investigaciones originales con el cual pudimos ensanchar nuestro radio de acción hasta el sur del Brasil. En la actualidad la colección alcanza a 1.466 grabaciones tomadas en 102 viajes a más de 200 informantes.

El trabajo de recolección no ha sido terminado: esperamos llegar a las 5.000 grabaciones antes de publicar nuestro cancionero y hemos fijado hasta el año 1960 el tiempo de nuestra recolección. Quince años es un límite generoso pero prudente para apresar la verdad folklórica presente de nuestro país. Si evadimos

ese período corremos el riesgo de que hayan muerto algunas especies —lo cual le quitaría funcionalidad presente al panorama— o que se hayan producido cambios sustanciales en la dinámica de nuestro folklore. Si lo reducimos, caeríamos en generalizaciones prematuras o en tomar por colectivos, hechos insólitos y aislados.

La pautación de las melodías está muy avanzada y, desde luego, las papeletas técnicas de cada grabación están redactadas en forma definitiva. La tarea crítica y de clasificación de lo ya recolectado está casi terminada. Fáltanos penetrar a fondo en el terreno de la musicología comparada. Creemos que aún no ha llegado para nosotros —ni para nuestros colegas del extranjero— la hora del folklore musical comparado.

Es la lógica elemental que para comparar hay que recoger y clasificar primero. Recién se está, en todo el mundo, en esta primera etapa. Todas las hipótesis sobre procedencias e influencias no son más que hipótesis de trabajo, que, el enfrentamiento con los materiales, una vez que ellos hayan sido recogidos, clasificados y publicados, va a rectificar —estamos seguros— de una manera estruendosa.

Y la comparación no puede realizarse todavía, menos aún la interpretación definitiva.

La interpretación puede y debe ser múltiple según el criterio que se adopte pero la certeza de esas interpretaciones depende de la limpieza y de la fineza técnica de todos los procesos anteriores. Si la recolección es incompleta, la interpretación será fantaseosa o extraviada; si la crítica no es depurada, la interpretación será grosera; si la clasificación no es consecuente consigo misma, la interpretación no será coherente; si la comparación, en fin, no es de carácter universal, la interpretación será parcial y limitada. La interpretación es una suerte de metafísica del folklore; además, es el coronamiento de una vida dedicada a su estudio o

la intuición en cualquier momento de los procesos de investigación; en ambos casos supone una dedicación íntegra a esta disciplina.

V) *Leyes y Proyecciones* — Terminada la recolección, crítica, clasificación y comparación de los materiales —casi siempre a mitad de camino de estos procesos— viene, decíamos, la etapa de la interpretación y comienzan entonces a surgir las hipótesis definitivas; la hipótesis recorre en sentido inverso su camino, se enfrenta con los hechos de entre los cuales ha surgido y cuando ya experimentada y confrontada con los materiales recogidos se transforma en una verdad universal, alcanza recién la categoría de una ley.

Y véase hasta qué punto el desconocimiento de tan claros procesos del método de investigación, ha provocado la extensión en todos los campos de errores capitales que se dan como leyes verdaderas e inexorables.

Entre estos errores, el más antiguo y quizás el más importante, es aquel que sostiene que el folklore musical uruguayo proviene del folklore musical español. Como simple hipótesis de trabajo es aceptable, pero he aquí que a poco de recoger nuestros materiales folklóricos y cotejarlos con los españoles, ni en los caracteres generales ni en los particulares o diferenciados, pueden hallarse similitudes serias o ponderables. El folklore andaluz, por ejemplo, que según Felipe Pedrell había engendrado el canto rioplatense —la Vidalita proviene de la Seguidilla, anunció— se apoya en el principio del melisma, es decir, de la vocalización de un número elevado de notas para una sola sílaba; el canto rioplatense es eminentemente silábico: la melodía marcha sobriamente nota contra sílaba. Estos son caracteres comunes: el canto uruguayo podría ser melismático y no por ello provenir del andaluz; pero he aquí que en este plano de los caracteres comunes ya estamos en otra órbita. ¿En dónde, pues, está apoyada musical-

mente esa hipótesis tan extendida que para algunos es casi una ley absoluta?

Una última etapa está constituída por las proyecciones del Folklore: estéticas, morales, sociales, etc. A esta etapa debe llegarse cuando han sido recorridas con seriedad todas las anteriores. Sin embargo, por ella se ha empezado equivocadamente y de ésto surge un cúmulo de errores tan difícil de combatir hoy. Entre ellos el más extendido es aquel que sostiene que el folklore musical uruguayo no es rico ni puede darle al compositor motivaciones sonoras. Ya hablaremos de ésto.

Nuestra obligación presente es recoger, ordenar y publicar. Recién más tarde se podrá remontar vuelo y encontrar las leyes, hoy secretas, que rigen el mundo de la sabiduría popular.

ESQUEMA DE NUESTRA REALIDAD FOLKLORICA

Si pensamos en la organización de los pueblos europeos sedimentados durante siglos y milenios en sus actuales lugares, lo que ha dado una diferencia de usos, costumbres y hasta —nada menos— de lengua, es lógico deducir que sus respectivas culturas folklóricas acusen a primera instancia caracteres vivamente diferenciados. Si aplicamos una lente de aproximación, veremos que cada una de esas naciones contiene dentro de su ámbito político una subdivisión pronunciada de su saber popular. En España, por ejemplo, no hay un folklore; hay quince o veinte distintos y hasta contradictorios que forman el más rico y complejo mosaico. Si a la inversa, nos retiramos a prudente distancia, veremos en cambio que grandes sistemas universales viajan a través de los pueblos y engendran réplicas locales intransferibles y socializadas.

En América esa plasticidad es aún más blanda y movediza. Frente a los grandes Cancioneros —unidades formales, rítmicas y tonales— que engendran enormes países folklóricos en todo el continente, se hallan las variantes locales que no coinciden con el mapa político actual. El folklore cabalga en América sobre los límites políticos, y así como las especies folklóricas del cancionero pentatónico de raíz etnológica incaica son compartidas por cinco países, el Uruguay comparte con dos sus especies folklóricas, como que son creaciones todas ellas anteriores a la revolución emancipadora de 1810 que definió luego el juego de las nacionalidades americanas. Además y por encima de las especies están

las grandes unidades —los Cancioneros— que conectan nuestro país con casi todos los restantes de América meridional.

Por complejos mecanismos de sincronización de su coreografía, de su rítmica, de su melodía y de su sistema armónico, el Pericón se dio en ese país folklórico que hoy comparten dos nacionalidades.

Por otro lado, esto que se da en el Uruguay, aunque haya tenido su origen en Europa —después veremos en qué música europea tiene su fuente— se ha diferenciado totalmente de su progenitora y ha alcanzado los límites de una autenticidad legítima. No es necesario ser un técnico de folklore para darse cuenta de ello. Si un simple viajero uruguayo más o menos distraído, transita por las calles de Madrid o Sevilla —o por las aldeas de España— y oye un Estilo o una Milonga, como el pájaro que reconoce a su compañero en el monte por su canto, va a ir a la búsqueda del uruguayo que está tañendo el instrumento. Sabe perfectamente —aunque otras teorías apresuradas del folkore le hayan dicho otra cosa— que este Estilo o esa Milonga no se dan en España. Ahora, si al oir una Seguidilla, encontrara prefiguraciones del folklore uruguayo, entonces estaría procediendo como investigador y se le exigiría consecuentemente que pautara su melodía y la de muchas Seguidillas más, y luego las cotejara musicológicamente con una masa ponderable de Estilos y Milongas uruguayas, para recién entonces establecer parentesco que, digamos de paso, tenemos la sospecha, nunca hallará.

A la inversa, si un paisano "baja" a Montevideo y al pasar frente a los portones del campo de recreo de la "Casa Galicia" oye una Muñeira, ¿penetrará en su recinto y se pondrá a bailar de buenas a primeras la garbosa danza gallega? El Colmado Sevillano ha sido uno de los últimos actos del exotismo que se han dado en nuestra ciudad.

Lo que ha ocurrido es que, contra toda científica teoría de la experimentación, las hipótesis han precedido a la investigación. Y no las sanas "hipótesis de trabajo" que van a ser remodeladas y aún rectificadas en el curso de la experimentación, sino aquellas peligrosamente dogmáticas que es necesario luego vencer tras dura lucha. Y América, que desde hace recién 30 años (1) ha comenzado su tarea de recolección y clasificación de sus materiales folklóricos, está llena –inundada– de hipótesis, algunas de las cuales datan de más de cien años. Ya en 1840, Juan Bautista Alberdi, exilado a la sazón en Montevideo, publicó un curioso artículo en "El Talismán" donde sostuvo por primera vez –hasta donde llegan nuestras investigaciones– que el folklore ríoplatense provenía del folklore español.

Vamos pues a suspender por ahora, toda teoría impaciente y en beneficio de un mejor conocimiento de nuestra realidad folklórica, expongamos objetivamente lo que se da en nuestro medio en el orden de esa apasionante especulación cultural; consignemos esa masa de conocimientos anónimos, tradicionales, colectivos, vulgares y funcionalmente activos, que en la música, como en otras disciplinas, caracterizan al hecho folklórico.

Vamos a ensayar, entre tanto, un liso esquema de nuestra realidad folklórica en el dominio de la música.

La Música Indígena.

En los días del Descubrimiento, el territorio del Uruguay se hallaba habitado por un grupo de tribus chaná-charrúas que desapareció en los albores del siglo XIX después de cruentas luchas; fueron exterminados en 1831 los últimos sobrevivientes. Los charrúas practicaban cantos y danzas de combate y disponían

(1) Este artículo fue escrito en 1957.

de instrumentos musicales; entre estos debe destacarse una bocina de guampa y un "arco musical" monoheterocorde cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante. No ha quedado vestigio alguno de pautación sonora y, debido al hecho de que jamás convivieron en relación pacífica con los conquistadores y colonizadores, su música no influyó en la formación del folklore uruguayo. Hay, no obstante, una curiosa observación sobre el arco musical que Tacuabé, uno de los cuatro últimos indígenas —llevados a París en 1833— transportó desde el Uruguay: "da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados, y su compás es ordinariamente a tres tiempos". (1)

Queda por estudiar los vestigios de una segunda cultura indígena, la tupí-guaraní, que penetró en la Banda Oriental en gran escala a mediados del siglo XVIII después de la expulsión de los Jesuítas y la destrucción de las Misiones Orientales. Con esta fuente indígena se fundaron nuestras principales villas y ciudades, y el país entero la refleja hoy en su nomenclatura geográfica, cargada de nombres tupí-guaraníes.

No obstante, la ausencia de estudios sobre la música guaranítica en el ámbito actual del antiguo Paraguay, nos impide, por ahora, formular juicios y procedencias.

Restan simples recuerdos históricos de los arperos indios del pueblo de Soriano que en ocasión de la coronación de Fernando VII salieron por las calles con sus instrumentos populares "tamboras o triángulos". El más curioso documento data de 1680 cuando el primer ataque de los españoles a la Colonia del Sacramento, en que los indios de las Misiones llevaron sus pincollos, flautas y pífanos para animarse en el rudo juego de la guerra.

(1) Dumotier: **Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas. París. 1833.**

La Música Folklórica.

Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folklóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de nuestro territorio: 1º) un ciclo de danzas y canciones ríoplatenses que forman una suerte de país folklórico con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2º) un ciclo norteño que participa juntamente con el estado brasileño de Río Grande del Sur, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Ríograndense: la Chimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc., a este ciclo pertenece, además, una fuerte y curiosa expresión de polifonía popular de los ritos fúnebres que es el Tercio de Velorio; aunque el Uruguay todo, posee una sola unidad idiomática española, en ese cancionero norteño aparece una especie de lengua auxiliar donde se mezclan vocablos y locuciones portuguesas y castellanas; 3º) el cancionero europeo antiguo que sobrevive intacto en nuestro territorio a través del repertorio folklórico infantil; sesenta canciones (1) (arcaicas muchas de ellas) comunes a los pueblos europeos y americanos; 4º) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe sustentado instrumentalmente sobre una batería de tamboriles de extraordinaria riqueza rítmica.

En la primera mitad del siglo XIX, tres grandes danzas en las que viven el señorío de los buenos tiempos viejos y la fresca gracia campesina, se hallan vastamente extendidas en el Uruguay; ellas son la Media Caña, el Cielito y el Pericón. Estas tres danzas tienen características muy similares; desde el punto de vista de su notación, las tres se cifran en compás de tres octavos

(1) En 1966 L. Ayestarán había recogido 113 canciones en 1.300 variantes que dejó clasificadas y pautadas y forman su **Cancionero Infantil** inédito aún.

en sus fórmulas de acompañamiento, y sus coreografías provienen de la antigua Contradanza con sus formaciones en calles y sus complejas ruedas, cadenas y molinetes. Son conducidas por un director del baile llamado "bastonero" y pertenecen al ciclo de danzas de pareja suelta de conjunto, alternando sus movimientos lentos con otros más vivos adornados con castañetas —fricción de los dedos pulgar y mayor— y zapateos. El Pericón sobrevivió en plena lozanía hasta entrado el siglo actual y fue la danza nacional por excelencia del Uruguay al punto de que se le llamaba "El Nacional" o "Pericón Nacional". Se hacía con una formación en calle en la cual las parejas, tomadas de la mano, se suceden en dos filas que se miran frente a frente; sigue luego un número elevado de figuras que llevan los nombres de "molinete", "rueda", "paseíto al campo", "armas al hombro", "coronar al compañero", etc.

El bastonero que es el que da las voces de mando, indica el cambio de figuras. Hacia la mitad del baile se efectúan las "relaciones" que consisten en lo siguiente: el grupo de bailarines forma una rueda y, alternativamente, cada pareja pasa al centro del círculo para recitar dos cuartetas —una el hombre y otra la dama— que ruedan sobre amores, requiebros o picardías. El Pericón se clausura con una figura llamada "formar pabellón" en la cual sacan a lucir pañuelos blancos (los hombres) y celestes (las mujeres) que llevan al cuello, y que simbolizan los colores que ostenta la bandera nacional. Esta figura parece ser de reciente adopción de origen teatral ya que sólo se recuerda desde fines del siglo XIX de la época en que el Circo de los hermanos Podestá interpretaba esta danza en la representación de "Juan Moreira" de Gutiérrez. El número de figuras del Pericón es elevado y variable; en algunas oportunidades llega a veinte y a más, de tal

manera que la danza se prolonga hasta media hora, repitiéndose sus semiperíodos musicales a cada cambio de figura.

En el orden de la canción folklórica, el Uruguay posee, entre otras, cuatro grandes especies: el Estilo —llamado también Triste—, la Cifra, la Milonga y la Vidalita. Se entonan a solo, acompañadas por la guitarra —similar a la española, con seis órdenes simples de cuerdas— que tañe el mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras, predomina la estrofa literaria de la décima o espinela. El Estilo, acaso la más rica especie folklórica, acepta numerosísimas variantes en su morfología musical, tiene un carácter lírico, a veces desgarrador, y su curva melódica es de gran articulación y extensión; construído sobre la escala heptacordal, muy amenudo se halla en modo menor y su sección intermedia modula a veces al modo homónimo mayor, respondiendo a la estructura formal del "aria da capo". La Cifra es una suerte de "recitativo parlante" que se ordena en series de dos versos —cuatro compases— intercalados con rápidos rasgueos o trémolos de la guitarra y sirve para el relato de "sucedidos" o hazañas memorables. La Milonga, sobre un bajo continuo que oscila de la tónica a la dominante, se emplea para expresar la gracia, la picardía populares, y la Vidalita, canción nostálgica y breve, canta las penas del amor ausente.

Una de las formas típicas del folklore musical del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa, cantada en verso sobre la base melódica de la Cifra o de la Milonga. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos presentes, puede ser "a lo humano" cuando trata de asuntos profanos o "a lo divino" cuando se refiere a hechos trascendentes o sobrenaturales. El Payador tiene una evidente prefiguración en los Trovadores provenientes de la Edad Media europea, cuyo "joc parti" o juego partido, recuerda

la payada de contrapunto y cuya "tensón" tiene gran similitud —como operación mental— con el "compuesto" ríoplatense.

El instrumento criollo por excelencia es la guitarra, exactamente igual a la española. A fines del siglo XIX se extiende por el Uruguay el acordeón diatónico, de cuatro bajos y una sola hilera de teclas en su registro melódico, y alcanza gran predicamento como instrumento para acompañar las danzas.

En ese momento, además de los bailes ya enunciados, se folklorizan cinco especies de salón que cambian de caracteres al irradiarse en el ámbito campesino: la Polca, el Vals, el Chotis, la Danza o Habanera y la Mazurca; a la primera se le llama Polca Canaria y a la última, Ranchera. A fines de la pasada centuria se organiza la coreografía del Tango, la más característica danza ciudadana en el ámbito ríoplatense.

Hasta mediados del siglo XIX se hallaron en el Uruguay el Cielito, la Refalosa, el Gato, el Malambo, la Media Caña y el Pericón; de todos ellos sobrevivió el último hasta hace unos treinta años. En la actualidad el baile folklórico, desde el punto de vista coreográfico —excepción hecha de las rondas infantiles y del Candombe dramático del Carnaval— se ha extinguido en el Uruguay como manifestación espontánea. Sólo sirve la música que acompañó a estos bailes y, desde luego, todo el extenso repertorio vocal que hemos enumerado anteriormente.

Conjuntamente con estas especies folklóricas, en los departamentos norteños del Uruguay se da otra serie de danzas como la Chimarrita, la Tirana, el Carangueijo y el Cachinguengue, de los cuales, al igual que las anteriores, vive su música, no así su coreografía. Son danzas cantadas que constan de semiperíodos de ocho compases sobre la base de una cuarteta octo-

sílaba; se entonan en castellano, en portugués o en esa suerte de lengua auxiliar fronteriza donde se mezclan accidentalmente vocablos y locuciones de ambos idiomas.

La rigurosidad del ritmo fijo de la danza, obliga a una articulación muy pobre de la melodía, cosa que no ocurre en las grandes especies líricas como el Estilo, la Cifra, etc.

La entonación del Rosario de cinco Misterios —el Tercio— y de numerosas oraciones populares en los ritos fúnebres, organiza el llamado Tercio de Velorio que se distribuye entre un solista llamado "Capellán" —o Capelão— y un coro que interpreta la mitad o un fragmento mayor de las preces. Se mueve en formas unisonales dentro del sistema responsorial, pero a veces surge una segunda voz que marcha a una "quinta" o a una "cuarta" de distancia, organizándose así una especie de "organum" popular; en algunos momentos, la melodía se articula en un ritmo libre de extraordinaria riqueza. Proviene del canto religioso popular católico de los siglos XV y XVI y por momentos alcanza un fuerte carácter dramático.

En todo el Uruguay supervive intacto —como en el resto de América— una suerte de pedestal arcaico, el Cancionero Europeo Antiguo, a través del canto folklórico infantil. Son unas sesenta melodías a una sola voz sin acompañamiento, que sirven de arrullos, rondas, romances, alabanzas, villancicos, etc. Algunas de ellas, como el "Mambrú" se incorporaron en el siglo XVIII, otras como "Se va, se va la lancha" en el XIX, pero la mayor parte datan de épocas anteriores y provienen del ciclo trovadoresco europeo sin adaptación al medio americano. A muchas de ellas les falta el séptimo grado, su ámbito melódico es muy reducido y ostentan un carácter eminentemente silábico.

La población negra que representa en la actualidad, según un censo panamericano de 1947 el 3 y me-

dio por ciento en todo el Uruguay, practicó desde mediados del siglo XVIII hasta 1870 una rica pantomima coreográfica llamada Candombe, muy similar a las Congadas del Brasil, en la cual se recordaba una escena de la coronación de los Reyes Congos. En los tiempos presentes viven lozanos: un instrumento, el tamboril, membranófono de un solo cuero que se halla claveteado y se templa al fuego ejecutándose en juegos y algunos personajes dramáticos como el Gramillero, el Escobero, etc. Con cuatro registros de tamboriles se forman comparsas hasta de cincuenta o más ejecutantes que recorren las calles de Montevideo en períodos cíclicos, especialmente durante el Carnaval. La rítmica del tamboril es rica y compleja, y su aprendizaje se trasmite de acuerdo con los más puros mecanismos folklóricos.

I

Uno de los problemas más complejos del Folklore es el que se refiere a la vejez y muerte de los hechos folklóricos. El Folklore tiene una dinámica vital, lenta a veces, rápida en otro momentos, que responde al inexorable ciclo de nacimiento, vida y muerte. Pero todos estos hechos no se mueven sincrónicamente dentro de un área determinada y así como todas las edades conviven sobre la faz de la tierra, así también dentro del Folklore hay hechos en estado naciente, los hay en estado vigente y los hay decididamente muertos.

El Folklore, en este último sentido arrastra un sedimento arcaico que a cada momento muere sin que por ello muera el Folklore; algo así como las células muertas de un organismo viviente cuya presencia no determina necesariamente la muerte del ser que las porta todavía. Hay, pues, una masa considerable de hechos folklóricos que no funcionan y sólo perduran en la memoria de los portadores. En música, son vestigios de viejas danzas que ya no se practican, melodías que ya no circulan en la colectividad, instrumentos que ya no se tañen, pero que el portador puede comunicar al investigador en un esfuerzo de memoria. Hay más: muchos de estos hechos ya no perduran ni en la memoria de los hombres: reposan fríos, exánimes, en los documentos gráficos de otras edades: libros, grabados, amarillos papeles.

Como resabio del criterio histórico de "antigüedades" que presidió la disciplina folklórica hace un

siglo, algunos investigadores sólo interrogan y reciben información de hombres de edad madura o provecta en un área determinada. Con ello corren el peligro de estar recogiendo muertas verdades, hechos que, en el mejor de los casos, tuvieron vigencia folklórica en otras edades pero que hoy, perdida su funcionalidad, son fragmentados esqueletos. Entre tanto se les escurre de las manos la cálida realidad presente que desdeñan por ser muy nueva. La edad del informante no puede ser índice único para recoger los hechos folklóricos. Lo que trasmite el viejo es verdad folklórica en la medida en que se proyecta y deriva hacia el joven; a la inversa, la información del joven tiene sentido cuando está prefigurada en la voz de los ancianos. De donde el Folklore es también Historia, aunque no lo sea únicamente.

Para explicar esta dinámica, Carlos Vega transportó al terreno folklórico una antigua imagen: "las aguas pasan pero el río queda". Los hechos son los que pasan puesto que nacen y mueren, pero el Folklore, el río, es lo que permanece.

En el Folklore musical del Uruguay hay células muy antiguas que están aún en pleno funcionamiento y entre ellas se encuentra todo el repertorio del Cancionero Infantil y las formas líricas como el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, etc. Pero hay otras que han perdido su vigencia folklórica; es una suerte de folklore histórico que está representado por las viejas danzas de principios del siglo XIX que se dieron en el ámbito de nuestro territorio: el Cielito, la Media Caña, el Malambo, el Gato, la Refalosa, pero que hoy perdieron su funcionalidad.

Sin embargo, lo más complejo de esta dinámica estriba en que la extinción de los hechos folklóricos no está en relación con su antigüedad. Es decir: un hecho folklórico no muere por ser viejo —temporaria-

mente hablando— sino por haber perdido su irradiación. La mayor parte de las canciones infantiles son más antiguas que el Cielito y la Media Caña, y sin embargo tienen en nuestros días una lozana vida folklórica. Una melodía del Cancionero Infantil, acaso la más conocida, el Arrorró, tiene su prefiguración más remota en el siglo XIII en una de las Cantigas de Alfonso El Sabio. La mitad de ese cancionero data de los siglos XV y XVI.

Y entre las células muertas de nuestro folklore se halla, decíamos, el Cielito cuya vida y muerte vamos a anotar, a manera de modelo de este proceso irreversible.

II

Durante las primeras guerras de nuestra independencia, una forma de canción danzada, presumiblemente practicada durante el coloniaje en el Río de la Plata, avanza a primera línea dominando por entero el panorama de la expresión musical vernácula. Es el Cielito, vehículo sonoro de la patria naciente que para nosotros amanece envuelto en un aura de libertad.

Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 el Cielito ya se practicaba como intento tradicionalista, como proyección culta, en los salones montevideanos tal como hoy —con la misma intención— se ve bailar la zamba en los salones bonaerenses. En su novela "Caramurú" publicada en 1848 y cuya acción transcurre en la época de la dominación portuguesa, al describir a su protagonista Lía Nisser, dice que "ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, y los bailaba con una gracia particular. En sociedad escogida, contradanza, rigodones, gavotas, minuets y valses; en los de menor etiqueta o mejor dicho los muy íntimos, entre sus deudos o amigas, por extravagancia, boleras, cielitos, mediacañas y algunos otros inventados por el genio alegre de los americanos".

La historia del Cielito no es ciertamente muy clara y uniforme como no son tampoco claros y uniformes los días en que le toca vivir. Perteneciente a la misma promoción del Pericón y de la Media Caña, el Cielito vive lozano en el Uruguay hasta mediados del siglo XIX. Es, como toda primitiva forma de nuestro repertorio, canción danzada pero en muchos momentos se da como forma lírica, exclusivamente para ser entonada. Tales los cielitos atribuídos gratuitamente casi cien años después a Bartolomé Hidalgo, el primero de los cuales comienza: "Los chanchos que Vigodet / ha encerrado en su chiquero..." que, según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo" se entonó por un cantor anónimo frente a las murallas de nuestra ciudad en la noche del 1º de mayo de 1813.

Las referencias a esta canción danzada abundan en documentos de la Patria Vieja. En el número correspondiente al 19 de abril de 1823 del periódico "El Pampero" se estampa este curioso aviso: "Se venden unos versitos de pie de gato llamados el Cielito: no valen más que un medio pero están mui divertidos". En esa época, el Gato –danza cantada picaresca, de pareja suelta independiente– se hallaba en vigencia y si bien el documento no es muy explícito, ya aparece en nuestro país el nombre de esta especie en los papeles.

De entre las numerosas letras de Cielito que hemos transcrito en nuestro libro "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay", tomo I, Montevideo, 1950, queremos detenernos en una de ellas publicada en el periódico gauchesco "El Domador" aparecido el 19 de marzo de 1832 y que comienza así:

Está templado el changango
Para cantar e afición
El cielo de salsipuedes
A los de la oposición...

En el primer verso se habla del "changango" que actualmente no es más que uno de los tantos nombres del charango, aquella guitarrilla de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye la caparazón de un armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años llamábase changango a la guitarra criolla. Hilario Ascasubi, en una nota al pie de una de sus relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande, lo explica con indiscutible claridad y autoridad: "Changango: guitarra vieja y de mala construcción".

Justamente Ascasubi, ve bailar en las fiestas julias de Montevideo del año 1833 un "Cielito con bolsa" y lo comenta con estas palabras:

De ahí bailaron otras cosas
que yo no puedo explicar;
pero lo que me gustó
fue, amigos que al rematar
se armó un cielito con bolsa,
y ya se largó a cantar
sin guitarra un mozo
/ amargo
de aquellos de la ciudá.
¡Bien haiga el criollo ladino,
cómo se supo quejar!

La bolsa es el círculo que forman los bailarines cuando van a hacerse las relaciones. En este sentido, el Cielito es danza de pareja suelta en conjunto. La descripción de Ventura R. Lynch que data de 1883 es, por ahora la más completa: "El cielo es un baile de cuatro. Se colocan pareja frente a pareja como en la cuadrilla. Mientras canta el guitarrero, todos valsan. Al terminar la segundo copla hacen la reja. La reja consiste en dar vuelta por el lugar que ocupan los demás sin abandonar la mano de su compañera.

Luego siguen valsando pero en forma de cadena y así progresivamente". Cuatro eran, pues, para Lynch las figuras del Cielito: demanda, valseo, reja y cadena, figuras todas ellas provenientes de la antigua Contradanza de quien es hijo —coreográfico, nada más— nuestro Cielito. Sabemos, por ejemplo, de acuerdo con un viajero anónimo que pasa por el Río de la Plata en 1824, que "El Cielito comienza con canciones a las que sigue un chasqueo de los dedos: luego tienen lugar las figuras". Hilario Ascasubi lo confirma al hablar del "betún" que se practicaba en el Cielito y la Media Caña que consiste en realizar un trenzado con los pies, mientras los dedos pulgar y mayor de cada mano hacen castañetas.

El texto literario del Cielito proviene indiscutiblemente del Romance español. Métricamente consta de una serie indeterminada de estrofas de cuatro versos octosílabos de rima ya asonante, ya consonante en los pares. Además y fundamentalmente, en los dos primeros versos de las estrofas pares se presenta el siguiente estribillo: "Cielo, cielito". Este estribillo adopta numerosas variantes "Cielito, Cielo que sí", "Ay Cielo cielo y más cielo", "Allá va el cielo y más cielo", "Digo mi cielo y cielito", etc.

Cuando la vieja canción danzada del Cielito de la primera mitad del siglo XIX desaparece —por la entrada del baile de pareja independiente enlazada— su nombre sobrevive aún cubriendo tres expresiones distintas: 1º) como título de danza de pareja suelta, que se acopla al Pericón, convirtiéndose en una de sus figuras. Es el Cielito más próximo a la vieja danza, pero que ha perdido su independencia. Tal el ejemplo que nos trae Leopoldo Díaz en su Pericón uruguayo de 1891; 2º) se transforma en un valsesito criollo de pareja enlazada independiente. Nada tiene que ver el título con la danza anterior. Tal un ejemplo

que recogimos en la ciudad de Trinidad y que publicamos hace unos años. Es sólo una identidad de título; no de sustancia; 3º) Cielito es el nombre que se le da aún hoy a una de las partes del Estilo.

Pero el Cielito muere al doblar el año 1850 en nuestro folklore. El que recogimos nosotros en Trinidad —el único de nuestra colección— es una vieja melodía que tiene evidente parentesco con la "Cachucha", antigua danza muy popular en Montevideo en los albores del siglo pasado. El 18 de julio de 1947 en viaje de relevamiento folklórico por el departamento de Flores, grabamos en Trinidad un Cielito que al acordeón nos interpretó doña Concepción Carbajal de Chaves, de 85 años de edad, nacida en El Perdido (Soriano) y radicada en la capital de Flores desde hace muchos años. Nos aseguró que se bailaba hace unos sesenta años y que era un "valse serenito" que se danzaba después del Pericón como danza de pareja independiente enlazada. Este Cielito ningún parentesco tiene ya con la vieja forma, ni en su melodía, ni en su acompañamiento armónico, ni en su coreografía. Era una célula muerta que arrastraba la memoria del informante.

UN PREJUICIO EN LOS DOMINIOS DEL FOLKLORE: LO TELURICO

En el orden de las ciencias, las ideas preconcebidas no son inevitables y muchas de ellas son altamente provechosas. Pero si al enfrentarse con el análisis de los hechos esas ideas no resisten su confrontación, hay que abandonarlas, por lo menos transitoriamente, porque se corre el peligro de transformarlas en ideas fijas. Y entre esas ideas fijas en el estudio científico de un campo de la cultura del hombre moderno, el del Folklore, hay una que goza de singular prestigio: lo telúrico.

Lo telúrico –del latín "Tellus", Tierra–, esto es, la influencia de los jugos misteriosos del planeta en su calidad de astro sobre la vida orgánica, el hombre en nuestro caso, y en una segunda y lejanísima instancia, sobre lo que produce ese hombre, su Folklore, la huella digital de la Tierra sobre sus danzas y canciones, ha sido esgrimida con irreprimible abundancia en estos últimos cuarenta años dentro del campo de la musicología folklórica de América.

Según esta idea o hipótesis, la influencia de la Tierra se produciría primordialmente a través del paisaje y en una segunda instancia a través del aire, de la temperatura, de la humedad, etc. Y no se trata de simples motivaciones expresivas, no, sino de algo más directo y concreto, de una relación de causa a efecto entre los fenómenos de la naturaleza y los de la cultura. Hasta la fecha y hasta donde llega nuestra información, esta hipótesis no ha sido enfrentada seriamente

con los hechos folklóricos, no obstante lo cual la hipótesis goza de formidable prestigio.

Es frecuente observar a críticos e incluso investigadores que en distintas órbitas y planos han atacado en un correcto encuadre el problema del Folkore, tirar en un momento determinado por la borda la coherencia de su método y poniendo los ojos en blanco y ahuecando la voz, lanzar al tapete una palabra mágica: "lo telúrico".

Esta palabra surge entonces, traicionera, como una nueva ley de juego que pretende dar el triunfo sorpresivo a la tesis. Pero lo más grave es que después viene una suerte de racionalización de ese beatífico determinismo telúrico que concluye en un simplista determinismo geográfico: los cantos del hombre de la montaña, se dice, se mueven en ricas y accidentadas altitudes en tanto que los del hombre de la llanura ostentan una línea melódica y sobria y monocorde.

Y entusiasmados por el supuesto hallazgo, se lanzan consecuentemente a una teoría de folklore comparado entre los Andes y los Alpes. Ahora que los resultados, como puede inferirse, son altamente desalentadores.

Esto no es por cierto una invención de nuestra edad. También los antiguos hicieron analogías entre distintos planos y de ellas saltaron a una enloquecida interpretación del Cosmos. A la inversa de nuestra teoría telúrica, Tolomeo proyectaba la música hacia la ordenación del sistema solar y "oía" el intervalo melódico de una "quinta" desde la Tierra al Sol. Todavía en pleno siglo XVIII el jesuíta Eximeno en libro que corrió por toda la América del Sur Colonial se ocupó pacientemente de destruir esta hipótesis que por lo visto gozaba gran predicamento hace dos centurias: "Tolomeo hablando como Pitagórico dice que desde la Tierra a la Luna hay un intervalo de un Tono;

desde la Luna a Mercurio un Semitono; otro desde Mercurio a Venus; y desde Venus al Sol un Tono y un Semitono; de lo cual se infiere que desde el Sol a la Tierra hay una Quinta, y una Quarta desde la Luna al Sol. En suma tan persuadidos estaban los Pitagóricos de que el Mundo se había fabricado con reglas de Música, que les parecía oir con sus propios oídos la armonía de los cielos".

Como transposición poética, esta imagen tuvo consecuencias notables: Fray Luis de León la recogió en su Oda a la música dedicada a Francisco Salinas. Como cruda verdad del mecanismo pensante de las leyes de la inducción, fue proclive a las más peregrinas sistematizaciones.

Pero volvamos al punto en que las fuerzas telúricas fijan un determinismo musical.

Acaso sobre la faz de la Tierra no haya paisaje más caracterizado e intransferible que la Pampa argentina, verde y lisa extensión sin límites visibles para el ojo humano. Por oposición a él, se levantan al noroeste las tiernas cuchillas del Uruguay con sus valles de verde jugoso. El río más ancho del mundo separa, además, estos dos estados de alma paisajísticos tan contradictorios. Y bien: los mismos Estilos, Cifras y Pericones, y lo que es más importante, los mismos sistemas de construcción formal, melódica y rítmica, sirven de vehículos expresivos a los pueblos que habitan en tan distintos lugares. Un mismo arquetipo humano, el gaucho, con todo su folklore material y espiritual a cuestas, se derrama por la Pampa, la antigua y actual Banda Oriental y penetra a paso firme hasta el corazón del estado brasileño de Río Grande del Sur. El mismo folklore que nace y muere todos los días sirve a estas regiones telúricamente tan distintas.

Las muy discutibles meditaciones sudamericanas del Conde de Keyserling con su insistencia reiterada

sobre lo telúrico, volvieron a dar lustre a este prejuicio hace unos treinta años. Desde entonces, con el prestigio de un vocablo nuevamente acuñado se ha querido encontrar la clave para resolver complejos problemas folklóricos, estéticos y hasta sociológicos.

En el orden de cierta crítica literaria, por ejemplo, ha llegado a ser un término de circulación corriente y toda novedad, cuento o poema referido a la realidad paisajística, ha caído bajo su oscuro dominio.

Sin embargo, ha sido en el terreno de la música culta sudamericana donde este criterio goza de mayores prestigios. De acuerdo con esta hipótesis, la fuerza telúrica llegaría a la música en segunda o tercera instancia ya a través de la referencia anecdótica de una melodía folklórica, ya por los caminos de la pintura o de la literatura, es decir en toda libre concepción de poema sinfónico donde la materia sonora está subordinada a su argumento, a un poema o a un simple título.

Es claro que todavía no se ha escrito un ensayo sobre "Lo telúrico en los preludios y fugas del Clave bien Temperado de Juan Sebastián Bach" —quien con el mismo derecho puede reclamar su influencia en esta obra— pero ante un ejemplo del sinfonismo poemático de nuestro continente, rápidamente se pone en marcha el mecanismo de lo telúrico.

Y este criterio ha dado origen a derivaciones muy pintorescas. A fuerza de oirse llamar por esta crítica, un compositor ceñido a lo telúrico, Héctor Villa-Lobos, uno de los más notables creadores de América y de la música contemporánea, llegó a racionalizar la presencia del paisaje en una experiencia sonora que llamó "milimetrización del paisaje".

Sobre un papel cuadriculado tiró dos coordenadas y sobre sus puntos de encuentro fue inscribiendo el perfil de las montañas que circundan Río de Janeiro

cuya altura y cuya extensión daban la altura y la duración de una serie de sonidos. Con ello obtuvo una curva melódica perfectamente articulada que venía a representar la transposición directa del paisaje al orden sonoro.

Como inocente juego musical recuerda los célebres "cánones del elefante" de los teóricos de fines de la Edad Media. Como sistematización de lo telúrico, no pasa más allá de una candorosa humorada o, en última instancia, una ociosa diversión.

Pero entonces, se dirá, ¿los humores de la tierra madre no alimentan la cultura del hombre o, por lo menos, no la caracterizan o condicionan?

Aquí viene la parte más compleja de esta meditación.

En los tiempos de Molière, la locura se estudiaba en función de las fases de la luna. El "lunático" estaba regido por nuestro pálido satélite y el estudio y la curación de la locura no avanzaba. Pero un día el hombre descompuso un cerebro y halló tumores que presionaban los centros nerviosos y provocaban alteraciones en la psiques; otro día averiguó que las enfermedades específicas dejaban sedimentos letales que corroían las neuronas, y se lanzó así a interpretar las fuentes de la locura y trató con éxito de curarla. Sin embargo, siguió observando atentamente que al cambio de las crecientes y menguantes, el enfermo experimentaba alteraciones en su estado,, pero sin descartar estos hechos, sigue en la actualidad practicando la cirugía cerebral y combatiendo la tara específica.

Si lo telúrico existe en el dominio de la cultura, su causalidad nos es por ahora impenetrable. Frente a nosotros tenemos la enorme tarea de observar, recoger, criticar, comparar e interpretar los hechos folklóricos. Propongo poner en cuarentena a las fuerzas telúri-

cas y volver a ellas en el último tiempo del proceso de la investigación, una vez que la ciencia del Folklore arme y desarrolle plenamente su metodología. Recién entonces podremos penetrar a paso firme en los misterios estremecedores y acaso nunca desvelables de la influencia de ese pequeño y querido pedazo de astro que habitamos.

A PROPOSITO DEL NACIONALISMO MUSICAL

Dos recientes acontecimientos han renovado en nuestro medio el problema del nacionalismo sonoro: el Festival Latinoamericano de Música organizado por el Sodre y la desaparición de uno de los más finos exponentes de las corrientes nacionales en el Uruguay: Luis Cluzeau Mortet.

Es hora, pues, de reordenar este problema y de aclarar los términos y los caminos del mismo. Por lo menos vamos a intentarlo.

Es bien sabido que el tratamiento o la proyección de la música folklórica en el terreno de la llamada música "culta" ha engendrado en la primera mitad del siglo XIX el movimiento que se conoce históricamente con el nombre de "corrientes nacionales". Digamos en primer término que no es ésta la única forma de nacionalismo musical: Juan Sebastián Bach o Beethoven son fuertemente alemanes; Debussy se titulaba a sí mismo con orgullo y con razón "músico francés"; ¿hay, acaso, compositor más italiano que Verdi? Ninguno de los cuatro aprovechó el folklore dentro de su música.

En cierto modo los grandes creadores son los que hacen en el arte una nación. Parafraseando una conocida meditación agreguemos que Francia creó a Debussy, pero Debussy creó la conciencia nacional francesa y con ello ha vuelto a crear artísticamente a su pueblo.

Dejaremos por ahora estas formas no sistematizadas de un nacionalismo musical igualmente valedero, para hablar hoy, concretamente, de ese otro nacionalismo histórico, el que se apoya directamente en el folklore.

En primer término –y esto es bien claro– ningún músico culto hace folklore. La conocida expresión de Villa-Lobos "el folklore soy yo" no pasa de ser una graciosa e inconducente "boutade". El folklore es un hecho cultural caracterizado por ser anónimo, tradicional, funcional, superviviente, etc. El folklore es un mundo cerrado e intransferible. Sus aprovechadores –en el buen sentido de esta palabra– se apoyan sobre los hechos folklóricos y los proyectan al terreno artístico con mayor o menor verdad y con mayor o menor calidad estética. Están fuera o más allá del folklore; se hallan al comienzo de esa línea que va desde el remedo o la simulación del folklore hasta la utilización del mismo con los más altos fines artísticos; de esa línea que comienza con los mal llamados "folkloristas" y que termina con los supremos aprovechamientos artísticos de un Manuel de Falla o de un Bela Bartok. Y todo ese enorme campo es una de las proyecciones del hecho folklórico pero está fuera de su sustancia propia e intransferible.

Quizás una imagen nos aclare mejor este problema: *la descripción de una batalla no es la batalla.* La batalla cumple una función; en la batalla hay muerte y sangre irreversible. La descripción podrá ser veraz y podrá hacérnosla vivir de nuevo; incluso, hacérnosla sentir en el terreno de la emoción. Pero la descripción es una transposición o proyección del hecho hacia el campo de la literatura. Y a nadie se le ocurre confundir la literatura con la acción bélica en sí. Sin embargo, la confusión entre el floklore y los aprovechadores –en el buen sentido de la palabra– del folklore con fines artísticos, educacionales, sociales o meramente comerciales, se produce a cada momento y en todo el mundo y muy especialmente en nuestros días en nuestro continente. Quizás gran parte de la culpa de esta confusión la tenga la falta de una buena palabra que sirva de

rótulo feliz para estos proyectores del hecho folklórico a los que hoy transitoria y equivocadamente se les llama "folkloristas".

El folklore es, pues, un simple punto de partida o una excitación inicial para el creador. El folklore en sí no es artístico ni antiartístico, no es pobre ni rico; es un coeficiente sociológico —aunque no sea sociología solamente— es una cifra, una clave de la colectividad. Puede ser, eso sí, jugosamente plástico a los efectos de su ulterior aprovechamiento artístico pero aunque no lo fuera no por ello dejaría de ser folklore.

Frecuentemente se oye decir que el folklore uruguayo es muy pobre y poco excitante para la creación artística. A juzgar por las obras capitales en la historia de nuestra música que ha excitado —casi todo Fabini, Broqua y Cluzeau Mortet— parecería todo lo contrario. Estamos en condiciones de afirmar hoy y demostrar luego, cuando se publique nuestro cancionero, que el folklore del Uruguay tiene espléndidas posibilidades de explotación artística. Estructuras tan ricas, diferenciadas y variadas como el Estilo, por ejemplo, están esperando aún al creador que las trascienda al plano artístico. Hasta el momento Eduardo Fabini fue el único que lo intentó con eficaz fortuna, como Cluzeau Mortet lo hizo con la Vidalita. La alternativa de su disposición rítmica, la riqueza de sus sistemas modales, las sorpresas de su plan tonal, su rica y cambiante morfología, están lejos de ser agotadas por el creador culto.

Pero volvamos al problema de las corrientes nacionales. En el aprovechamiento del folklore puede observarse varios planos de trabajo que podrían esquematizarse así:

1º) Transcripción textual del documento. El plan artístico en este rubro estaría en la selección de aquellos materiales que satisfacieran un ideal estético. En

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN

este caso el músico al respetar la llamada "santidad del texto" no pone de sí absolutamente nada. Es todo él un gran oído y un experto en notación. A este plano corresponde la presentación en bruto de los materiales folklóricos debidamente seleccionados. Es el único modo para un músico de hallarse dentro del folklore. Pero no es un creador.

2º) Instrumentación y adaptación del material. Aquí comienza el terreno extrafolklórico. Su presentación para canto y piano con elaboración armónica o para otros conjuntos o solistas, supone en todo caso una glosa. Ya no es la batalla sino la transcripción de la batalla. La serie de "Canciones Populares Españolas" armonizada por Manuel de Falla es un bello ejemplo de esta forma de tratamiento.

3º) Incorporación directa y desarrollo ulterior de la melodía, el ritmo, las fórmulas cadenciales, el color instrumental, etc., provenientes del folklore. Este es el mecanismo más transitado en toda la producción nacionalista de la América del Sur. Por lo general los documentos folklóricos están en desacuerdo con técnicas de sinfonismo, de sonatismo o de paleta orquestal y entonces surge una lucha en eso que debe ser diálogo apacible entre materia y forma.

4º) El músico descifra, ya por intuición genial, ya por estudio profundo de los grandes mecanismos folklóricos, las leyes misteriosas que rigen sus formas y al aprovechar esas leyes, recrea totalmente ese mundo y desemboca en el llamado "folklore imaginario". Todo es nuevo; todo está recreado artísticamente. La música abandona las leyes formales de la cultura europea y surge entonces un universo inédito que viene a sustituir ya agotadas estructuras. Se crean nuevas convenciones y América alcanza a decir su intransferible mensaje. Es lo que avizoró hace cien años Mussorgsky en su "Boris". Un gran músico, profundamente húngaro,

nos dió hace poco la gran lección en este plano: Bela Bartok. No se trata de escribir ahora "a lo Mussorykski" o "a lo Bartok". No fueron escuelas sino criterios lo que plantearon ambos creadores. Se trata en América de partir de esos criterios pero para llegar a otras soluciones. No es la fórmula sino el "discurso del método". He aquí la gran aventura para un auténtico americano.

PRIMERA MEDITACION SOBRE LA PAYADA Y LOS PAYADORES

Como ejercicio poético-musical, la payada de contrapunto tiene una antigüedad conocida no menor de tres mil años. Antes de la era cristiana Virgilio ("Bucólicas", égloga III) y Horacio ("Odas", libro III, oda IX) ya habían trascendido al terreno culto esta fórmula en sus "cantos amebeos" o "alternativos" distribuídos entre dos personas que rivalizaban ya en el elogio de una tercera, ya en un simple diálogo entre amante y amada.

Durante los siglos XIII y XIV los trovadores y juglares provenzales practicaban dos suertes de improvisaciones cantadas: la "tensón" en la cual dos personajes discutían sobre el amor, la política o la moral, y el "joc partit" o juego partido que, según las investigaciones de Jean Beck, estaba integrado por una copla sobre un problema propuesto por el poeta; las coplas siguientes eran desarrollos alternativos por dos o tres interlocutores con las soluciones al respecto. La payada de contrapunto (digo, el juego partido) entre los payadores (digo, los trovadores) Bretel y Grieviler que se conserva en un manuscrito musical romano del 1250, es un buen ejemplo de lo que antecede.

La funcionalidad, los actores, la oportunidad y hasta el local y el público —con las debidas transposiciones a la realidad presente— son los mismos.

La payada de contrapunto satisface el deseo de comunicación a través de la disputa. Pero cumple esta función de una manera especial apoyándose en formas y matices literarios, melódicos, armónicos e instrumen-

tales que son anónimos, vulgares, colectivos, espontáneos y supervivientes. Luego, la payada de contrapunto en esas condiciones es un hecho folklórico de la más pura estirpe. Veamos en que medida esta payada de nuestros días, la que se oye en Montevideo y en todo el Interior del país, lo es.

El disputar cantando en verso no es en sí mismo un hecho folklórico. No lo era el canto amebeo de Horacio, refinado producto individual de un culto poeta latino. Lo era, presumiblemente, el canto amebeo espontáneo y vulgar que se practicaba en su época y mucho más atrás, en la edad homérica, entre los aedas que, frente a frente y "con la mente preparada" como dice una fórmula payadoresca actual, tañían su lira para rivalizar cantando.

No han quedado vestigio ni recolecciones de los viejos payadores del siglo XVIII; apenas, unas hojas sueltas de memorables payadas de fines del pasado siglo, apresadas a posteriori. La magnífica payada de Martín Fierro y el Moreno es una trasposición culta de la antigua fórmula folklórica. No vamos a referirnos a ellas, sino a la payada de los tiempos que corren.

Una primera distinción surge entre los payadores y los cantores o instrumentistas que llegan al disco, a la radio o a los escenarios teatrales bajo el título de "folkloristas", concretamente: Atahualpa Yupanqui, los hermanos Abalos, Ariel Ramírez, etc. Estos últimos no practican verdaderos hechos folklóricos. Se apoyan sobre los hechos folklóricos y los proyectan al terreno artístico con mayor o menor verdad y calidad estética. Están fuera o más allá del folklore, se hallan al comienzo de esa línea que va desde el remedo del folklore hasta la utilización del mismo con los más altos fines artísticos; esa línea que comienza con esos mal llamados folkloristas y que termina con las supremas estilizaciones de un Manuel de Falla o de un Bela Bar-

tok. Y todo ese enorme campo es una de las proyecciones artísticas del hecho folklórico, pero está fuera de su sustancia propia e intransferible.

Los payadores, en cambio, cumplen una función. No lo sería si los payadores se hubieran aprendido en forma institucionalizada las viejas payadas de otras épocas o las hubieran fraguado modernamente, deliberadamente, a imagen de las antiguas con una intención de reconstrucción, remedo o simulación, es decir, de creación en segunda instancia. La payada actual es una remodelación activa, en primera potencia, y en tal sentido es una típica creación folklórica viviente.

Una segunda derivación tiene este último problema, que es interesante explicar. Algunos auditores creen que las payadas están fraguadas porque los contrincantes convienen previamente las preguntas y las respuestas que van a formularse. Esto, desde luego, sucede a veces y en la jerga payadoresca se llama "guillar" la payada. Pero a los efectos de su funcionalidad folklórica no tiene importancia ni le quita autenticidad. Algunos payadores se ponen efectivamente de acuerdo en la sustancia del desafío, pero a nadie se le ocurre pensar que se van a aprender de memoria y por escrito, los 200 versos o más, por cabeza, que supone una payada completa, a razón de dos veces por semana.

Cuando rompen a payar sobre el bajo ostinado entre la tónica y la dominante que realiza la guitarra en la payada por Milonga que hoy se estila, comienza a producirse el hecho folklórico. El payador debe poseer la condición natural del repentismo en el metro y en la rima. "Al buen payador —me comunicó cierta vez Clodomiro Pérez— le sobran los consonantes". Su problema es pensar rápidamente cual va a escoger para armar la compleja rima de la décima o espinela.

Claro está que el payador tiene sus fórmulas o recetas ya preparadas: su entrada y su salida en cada décima; muchas veces hasta su cadena de consonantes. Algunas de estas fórmulas no son privativas del cantor sino que pertenecen a un dominio público muchas veces histórico; son bienes mostrencos. Y estos bienes sin dueño son, justamente las notas caracterizadoras de los anónimos de un auténtico hecho folklórico.

"¿Quién mató al Comendador?" pregunta el pesquisador en la obra de Lope de Vega, y el pueblo contesta: "¡Fuenteovejuna!!! Entonces se vuelve a preguntar: "Y ¿quién es Fuenteovejuna?", y le responden: "¡Todos a una!"

Esta última respuesta es, precisamente, una de las claves de lo folklórico. El símil no es mío, pero viene muy bien a propósito de la payada.

Entre todas las heridas que recibió el Comendador hubo una que le provocó la muerte —siempre hay un autor con su nombre y apellido, en una frase o una melodía— pero el nombre de ese autor queda escondido ante la majestad de una sanción pública colectiva en la que otros también colaboran.

Así, en la payada es "Fuenteovejuna", el creador de esas fórmulas. Todos a una fueron sus creadores.

Numerosas payadas de contrapunto grabadas en el interior y en la capital a lo largo de doce años, figuran en nuestro recolección y estudiadas en conjunto nos dan claramente esas fórmulas comunes. Las palabras se solicitan unas a otras y en ello radica uno de los encantos de este hecho folklórico.

He aquí un comienzo normal para solicitar el contrapunto: (Grabación número 437. Paysandú, 23, setiembre, 1948. Payada entre José Gabriel Carró y Asunción Olivera).

"Frente a frente y mano a mano
Con la mente preparada..."

El oyente ya divisa desde lejos el obligado consonante y entonces el cantor agrega sin traicionar la presunción:

"Me dispongo a una payada..."

Más que la aparición de lo inédito dentro de las fórmulas comunes, lo que diferencia al buen payador del malo es una reordenación distinta de un modo conocido, de la misma manera que se diferencia Mozart —salvedades hechas— del grupo de los sinfonistas académicos del siglo XVIII cuyos materiales sonoros, cuyas fórmulas cadenciales, son idénticos. En el orden musical, las cadencias de los Conciertos de Mozart son libres improvisaciones sobre fórmulas transitadas.

SEGUNDA MEDITACION SOBRE LA PAYADA Y LOS PAYADORES

En los dominios del Folklore hay portadores y hay creadores; los primeros forman la mayoría normal e inmensa; usted mismo, culto lector, es el portador de innumerables hechos folklóricos que acaso practica sin tener cabal conciencia de ello; los segundos, los creadores, son escasos y por lo general su nombre no ha llegado hasta nosotros. Además, para que la creación sea tal y tenga vida, validez funcional, tiene que ser votada en invisibles comicios por la colectividad. De donde, recién cuando ha sido aprobada e irradiada se sabe de su existencia; pero entonces el nombre propio del creador se ha extraviado en la memoria múltiple del pueblo, acaso porque el derecho de propiedad de ese acto de creación ha pasado del individuo al grupo que lo utiliza.

Este folklore en estado naciente se produce a cada momento y donde acusa presencia más visible es, justamente, en la payada que obra de excitante creadora en el orden literario; ahora, que esta creación tiene sus condiciones de grado y especie bien caracterizadas.

La creación en el Folklore, me atrevo a decirlo, es de orden clásico. No aspira a la novedad sino a la perfección. Es, desde luego, original, pero lo original no es siempre lo novedoso. Ser original por ese camino de la originalidad nos hallamos muchas veces con lo vulgar, con lo que todos ya conocen, que no por ello deja de ser original. Sin embargo el recorrido de este camino en busca de la originalidad nos da la perfección del estilo, de un estilo de primera agua, enjuto y

ceñido ya que lo superfluo o lo retórico se ha ido desprendiendo como impureza accesoria. Tal la perfección clásica del enunciado de un refrán; tal el orden formal riguroso de la melodía de un Triste folklórico.

Una reciente y provechosa relectura de Azorín, tan frecuentemente afiliado a "los primores de lo vulgar", nos suscitó estas meditaciones. En memorable carta de Leopoldo Alas a Azorín publicada por éste en "Madrid" uno de sus libros postreros nos da la pauta de toda esta alquimia creadora: "Mucho celebraré —le escribe "Clarín"— que usted continúe por el camino de las buenas letras, a que creo que está usted llamado. Y Dios le preserve de buscar originalidad, que para ser verdadera ha de ser espontánea; y más de buscarla en la falta de respeto, y en la afectación de ir contra la corriente, *porque sí*, en gustos, ideas, sentimientos y actos. Como observa bien Tarde, en un reciente estudio filosófico, es un modo moderno de ser vulgar, el empeño de ser de la minoría, de ser oposición. Yo bendigo a Dios siempre que puedo estar conforme con algo tradicional".

El buen payador tiene también su "arte poética" no escrita pero viviente. Aquel que rompe la cadena de lo tradicional es rechazado. Un payador novedoso es insufrible; un payador original, admirable. Y el payador original es el que arma de manera diferenciada lo por todos conocido: el que apoyado en lo vulgar, anónimo, tradicional y espontáneo, lo conjuga en una versión primera, recién nacida... Junto a ellos, al cursi y al ejemplar, vive el payador de todos los días que refleja el gris común denominador de la colectividad; es muchas veces el simple portador de una verdad colectiva. No conviene olvidarlo y desdeñarlo porque en él también vive la más auténtica verdad folklórica.

La recolección en masa que estamos realizando de la payada de contrapunto que se da en nuestros días en un curioso reverdecimiento que data de cinco años a esta parte y su estudio sistemático, acaso nos revele en un futuro insospechados esclarecimientos de un ejercicio poético-musical que tiene tres mil años de vigencia. Su cotejo superior con los "desafíos" en el sur y en el nordeste del Brasil, entre los huasos chilenos o entre los llaneros venezolanos que se están recolectando por otros colegas en estas disciplinas, nos va a dar la visión orgánica de esta supervivencia trovadoresca en el continente sudamericano.

El contrapunto no es la única forma de payar; hay otras que están aún en vigencia. La payada "a solo" tiene también vasta irradiación en el folklore uruguayo. Consiste en enfrentarse uno a uno a los presentes y subrayando sus caracteres.

En otras oportunidades es un relato o "sucedido", realizado a pedido de la concurrencia sobre un hecho memorable.

Como una derivación de esta fórmula se halla el llamado "cumplimiento" que efectúan muchos cantores al final de un Estilo, una Cifra o una Milonga. Terminada la composición, el cantor agrega una estrofa más en la cual dedica su canto a uno de los presentes; es el "Envío" o "Finida" tan común en la época trovadoresca de hace 500 años. Los "envíos" de François de Villon llegaron hasta nosotros como claros ejemplos cultos.

El 14 de mayo de 1947 en su rancho de los aledaños de Montevideo, próximo a la parada Maciel en el camino a la Barra de Santa Lucía, realizamos una serie de grabaciones a don Lindolfo Spikerman. Nieto de Juan Spikerman, uno de los Treinta y Tres Orientales, don Lindolfo a la edad de 75 años, conservaba incorruptible su memoria, su afinación vocal y su aca-

bada instrumentalidad en la guitarra. Había conocido a fines del pasado siglo —y se había medido con ellos— a los grandes payadores Pablo Vázquez, Gabino Ezeiza y Juan de Navas. Su compañero de payadas por todo el sur de la República, había sido Orlando Landívar.

Junto con el maestro Néstor Rosa Giffuni, amigo de Spirkerman en sus mocedades y nuestro introductor en esa oportunidad, llegamos hasta su casa y realizamos en ella seis grabaciones y un largo interrogatorio. Al final de sus estilos, cifras y milongas, Spikerman agregaba el arcaico "cumplimiento" o "fineza". En la grabación Nº 230 del fondo del Instituto de Estudios Superiores se oye al final de una milonga este envío con voz apenas quebrada por los años:

"A don Lauro Ayestarán
Pido cumplidos perdones
Si a sus finas atenciones
No correspondo quizás,
Que las impresiones fuertes
No se cuenten en saludos;
Los sentimientos son mudos,
Cuando son grandes de más".

En el registro 226 de la misma serie, al rematar una cifra velozmente articulada, agrega el cantor:

"Rosa Giffuni no puedo
Pulsar mejor la guitarra
Pues mi pecho se desgarra
Y entre las sombras me quedo;
Si de un angel el remedo
Pudiera mi canto hacer
Olvidar el padecer
Que llevo en el pecho oculto
Si mi cantar es inculto,
Paciencia, ¡cómo ha de ser!"

El cumplimiento, envío o fineza, tiene también su fórmula hermética. En este caso, presumiblemente, lo único improvisado fuera el nombre de la persona a quien se dedicaba el canto, pero de todas maneras cumplía armoniosamente con una vetusta función.

A principios del siglo XIX la payada de contrapunto se practicaba dentro de la forma musical de la Cifra, veloz recitativo parlante con repetición del primer verso y cortada en serie de cuatro compases —dos versos— alternados con rápidos rasgueos, trémolos o punteos en la guitarra. En los tiempos actuales la payada se produce a través de la Milonga, de orden más cuadrado e isócrono. La Cifra permitía una articulación de gran flexibilidad y libertad y hacía posible una ceñida correspondencia de acentos entre la letra y la melodía.

Pasado el 1850, surge la Milonga y lentamente va desplazando a la Cifra en el juego del contrapunto. Sin embargo, no es de lamentar este acontecimiento: esta adaptación a una nueva fórmula naciente explica la vitalidad que aún tiene hoy el ejercicio poético-musical de la payada.

De todas maneras perpetúa dos hechos musicales que caracterizan el canto folklórico uruguayo: su carácter silábico y su formulación individual de lisa monodia acompañada. La melodía marcha en nuestro folklore, nota contra sílaba; salvo una pequeña apoyatura simple o doble que cae sobre la última nota al rematar el período, el resto está articulado silábicamente. Frente a las maravillas de las largas ornamentaciones del "can te jondo" —de donde equivocadamente se dijo alguna vez que proveníamos nosotros— la melodía en nuestro campo folklórico presenta una sobria articulación silábica. Y en el mundo no hay más que dos maneras de entonar una línea melódica: melismáticamente o silábicamente; nosotros nos hallamos adscritos al segundo de estos dos modos expresivos.

La otra caracterización de nuestro canto es su forma eminentemente individual. Ni una sola melodía entonada a dos voces aparece en nuestra recolección: ni el simple "gymel" de terceras paralelas tan común en el resto del continente. En el Uruguay el hombre canta solo y casi siempre él mismo es el que se acompaña a la guitarra. Su individualismo llega al punto de que cuando dos personas se reúnen para cantar es para reñir cantando alternativamente, es decir, para subrayar aún más su individualidad. Tal la payada de contrapunto.

PRACTICA DEL FOLKLORE

LA GUITARRA Y EL ACORDEON

Los instrumentos musicales en el folklore del Uruguay son en la actualidad apenas tres: la guitarra, el acordeón diatónico de una o dos hileras y el tamboril de las "llamadas" montevideanas. Puede pensarse que en épocas pretéritas fueron muchos más. Por ejemplo: en los documentos de principios del siglo XIX se habla insistentemente del arpa en el ámbito campesino y de un buen repertorio de idiófonos, membranófonos, y hasta cordófonos en las danzas dramáticas de los candombes afro-uruguayos, a saber: palillos, mazacallas, canillas de animales lanares, el arco musical, cítara africana, etc. Tres solamente, decíamos sobreviven en la actualidad: guitarra, acordeón y tamboril.

¿Pero —se preguntará— la guitarra y el acordeón, son instrumentos folklóricos? Los instrumentos no son folklóricos "per se", sino que, en un momento determinado están en estado floklórico y en virtud de una serie de condiciones que caracterizan el hecho folklórico: su técnica de ejecución, la trasmisión visual de esa técnica, su distinta afinación, sus recursos, en fin, obtenidos por un aprendizaje que no se gesta en una academia sino en la creación múltiple de un pueblo.

La guitarra, heredada de la refinada y cultísima "vihuela de mano" de las cortes y salones españoles del siglo XVI, llega al pueblo y éste reordena su técnica y obtiene colores instrumentales, pasajes de ejecución, rasgueos y punteos especiales, en los cuales vive justamente la invención folklórica. He recogido hasta ahora cinco temples distintos de la guitarra en el campo folklórico uruguayo: la afinación por "medio piano", el "tiemple del diablo", la "afinación por fas", la "afinación por

sol" y la "afinación para mí". Una más que es la normal —o culta— el paisano la llama "afinación por derecha". En todas estas afinaciones se modifican las tensiones de la cuerda al aire, según las necesidades de la melodía, su altura o su ámbito tonal: a veces según el estado de la garganta del cantor que con ella se acompaña. La guitarra, bajo el nombre de vihuela llega en la maleta de los adelantados del siglo XVI al Río de la Plata. Su nombre renacentista vive todavía en la voz del pueblo, quien, haciendo memoria augusta de 400 años atrás la sigue designando con el precioso nombre español de los siglos de la conquista.

"Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela"

dice Hernández en los versos liminares de "Martín Fierro". Todo el mundo sabe que se trata de la guitarra.

Recién a fines del siglo XVIII, la guitarra conquista su sexta cuerda, y elimina el "orden doble" de su encordado, pero el instrumento ya tenía vasta y potente vida culta y popular en la Banda Oriental en esa época.

Acerquémonos a los documentos escritos que sobre la guitarra del siglo XVIII yacen en los archivos del Uruguay.

Antes de la introducción de los primeros órganos, alrededor de 1750, en las iglesias de la Banda Oriental, el arpa y la guitarra acompañaban los cantos religiosos. En el Libro de Cuentas del Cabildo de Soriano se registra en el folio 26 del manuscrito que existe en el Archivo General de la Nación, el pago de "tres reales y medio de cuerdas para el arpa y guitarra de la Iglesia". Asientos de este tenor figuran repetidamente en los libros de fábrica de la Iglesia Matriz o de la Iglesia de San Francisco de Montevideo.

¿Cuánto valía una guitarra en la Banda Oriental colonial? En el remate de la Sucesión de Francisco Denis, expediente Nº 3 del Juzgado Letrado de Soriano, de 1783, figura textualmente: "Pedro Pablo Sánchez hizo la mayor y mejor postura: en una guitarra ofreció nueve reales".

Reiteradamente los viajeros y cronistas del XVIII aseguran que la guitarra que está en poder del gauderio o gaucho oriental es de pequeña alzada y su registro es de tiple. Oigamos a Concolorcovo quien en 1773 pasa por nuestra campaña y anota en su libro "Lazarillo de ciegos caminantes":

"Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando". Aquí ya está descrito el tipo del payador.

Félix de Azara, por su parte, alrededor de 1790 escribe sobre los campesinos del Río de la Plata:

"En cada pulpería hay una guitarra y el que la toca bebe a costa ajena. Cantan Yaravís o Tristes que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes; tratan de ingratitudes de amor, y de gentes que lloran desdichas por los desiertos".

En 1794, Juan Espinosa, que viene en la expedición de Malaspina, anota sobre lo que él llama el huazo u hombre de campo de la Banda Oriental:

"Si es verano se van detrás del rancho a la sombra y se tumban; si invierno, juegan o cantan unas raras seguidillas desentonadas, que llaman de cadena, o el Perico, o Mal-Ambo, acompañándolo con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple. El talen-

to de cantor es uno de los más seguros para ser bien recibido en cualquier parte y tener comida, y hospedaje".

He aquí, pues, como, el payador y el simple campesino, con su instrumento y su repertorio ya diferenciado de danzas y canciones está registrado en ilevantables documentos del siglo XVIII.

La guitarra se construía en el país desde tiempos remotísimos. En el periódico "El Nacional" de Montevideo del 25 de febrero de 1841 se anuncia: "Agustín Carminal, constructor de pianos y guitarras —quiere decir "restaurador"— de la calle de San Juan, cerca de la Plaza Matriz, advierte a los que hayan traído guitarras a componer que vengan a recibirlas, por ausentarse del país".

Por fin, en un curioso aviso de "El Comercio del Plata" del 17 de diciembre de 1849, se advierte: "Rifa de una guitarra hecha en Montevideo, en la cantidad de 50 patacones a un patacón por número, en la calle del Rincón número 240. En la misma casa encontrarán para vender cuerdas romanas superiores para violín y guitarra, métodos para guitarra y música suelta por Aguado, y métodos para varios instrumentos, de los mejores autores a precios moderados. También darán razón de una partida de tabaco habano a un precio muy moderado". (Por lo visto cigarro y guitarra ya formaban una unidad indisoluble desde hace más de 100 años).

Estos testimonios de la presencia de la guitarra desde la época colonial hasta los tiempos presentes, son innúmeros.

La maravilla de la guitarra es que desde los tiempos más remotos fue uno de los pocos instrumentos POLIFONICOS portátiles que poseyó el pueblo y le sirvió por lo tanto para toda suerte de posibilidades tonales. No ocurre lo mismo con el acordeón, con su

fijeza diatónica que no le permite modulaciones y que en todo caso, como instrumento de aire, redobla la voz humana en lugar de servirle de pedestal armónico.

La ejecución popular de la guitarra tiene representantes de alto valor estético y en nuestra recolección folklórica que alcanza hoy 3.000 grabaciones, figuran ejemplos memorables de cantantes analfabetos —musicalmente hablando, se entiende— pero poseedores de una técnica admirable por su precisión y delicadeza.

Junto a la guitarra, a partir de 1850 surge el acordeón en el ámbito rural.

El acordeón fue inventado por Buschman en 1822 y perfeccionado por Damian en Viena en 1829, aprovechando el sistema de lengüetas libres ensayadas para la invención del armonio a fines del siglo XVIII. Las dos lengüetas libres por cada botón del registro melódico funcionan sobre las caras extremas del doble fuelle, de manera que, al dar paso al aire, producen dobles notas, unas por aspiración al dilatarse los fuelles, y otras por expulsión al comprimirse.

Es diatónico —hablando groseramente da solamente las "teclas blancas" del piano— y puede tener una o dos hileras de botones en su registro melódico que abarca tres octavas Cada botón, por lo tanto, da dos notas: una al abrir y otra al cerrar el fuelle.

El de una hilera con diez botones melódicos, posee cuatro bajos que dan los acordes de tónica, dominante y subdominante. Normalmente el acordeón está afinado en re-mayor ,pero los hay en do. El acordeón de dos hileras con 21 botones en el registro melódico, posee ocho bajos. Si está en do-mayor, dichos bajos dan los acordes mayores de do, fa, sol, la y si-bemol y el acorde de re-menor.

Este acordeón llega al Uruguay a mediados del siglo pasado y por un azar de la investigación hemos hallado la fecha exacta de su introducción en Monte-

video: el 2 de diciembre de 1852, en el periódico "El Comercio del Plata" se anuncia que en la tienda de la calle del Rincón número 50 se venden "Acordeones ricos de nueva invención".

El acordeón se derrama por el ámbito rural y a los pocos años en 1863, está sustentando el acompañamiento de las danzas campesinas.

Manuel Bernárdez en un folletín publicado en "El Heraldo" de Montevideo del 18 de diciembre de 1893, escribe: "el acordeón contraía y dilataba sus fuelles de papel rojo y dorado entre las hábiles manos de un indio viejo, famoso por tocar de una manera, al decir de los paisanos, que parecía talmente que estaba haciendo hablar a la cordiona. Llenaban el ámbito penumbroso los sones de cierta polka que según el músico era de bailarse quebrando de cuando en cuando la rabadilla".

El acordeón ha adquirido en el ámbito folklórico del Uruguay una vasta extensión y hay verdaderos virtuosos populares que saben hacer respirar al fuelle con una precisión digna de la tirada de arco de un violinista de escuela.

En un notable registro realizado en el pueblo Suárez, departamento de Canelones en 1948, el acordeonista Guzmán Tobías hizo maravillas de ornamentación melódica. Es un documento folklórico excepcional por los lujos de virtuosidad que despliega Tobías: la respiración anhelante del fuelle, los "glissando" veloces sobre los botones del registro melódico, la gracia jaranera, en fin. Justamente, el acordeón es vehículo instrumental de la fibra humorística del alma popular así como la guitarra de la profunda y severa meditación, de la tierna melancolía.

EL ROMANCE DE MARIANA PINEDA EN EL FOLKLORE URUGUAYO

a Margarita Xirgu

Como el geólogo que en el análisis de las rocas estudia la edad de nuestro viejo y querido planeta, el folklorista dispone también de una suerte de "libro de la Naturaleza" que es el Cancionero Infantil. En su lenta pero irreversible dinámica, el folklore también se petrifica y cuando ha sido desplazado del repertorio del hombre adulto, se refugia en el niño en una inacabable agonía. Las grandes formas folklóricas —y aún las cultas— de edades pretéritas, dicen su largo adiós en la voz de los niños.

¿Quién no ha puesto en el Uruguay debajo de la almohada el primer diente de leche que se la ha caído "para que se lo lleven los ratones"? En "La rama dorada", Sir James G. Frazer al estudiar la "magia concomitante", borda un comentario delicioso sobre esta ancestral práctica infantil extendida en toda el área terrestre y termina su análisis comparado con estas esclarecedoras palabras: "Muy lejos de Europa, en Raratonga, en el Pacífico, cuando se extraía un diente a un niño, se solía recitar la siguiente oración:

Gran rata pequeña rata,
Aquí está mi viejo diente;
Os ruego me déis otro nuevo.

Después arrojaban el diente por sobre las bardas de la casa, porque las ratas hacen sus nidos en las bardas viejas. La razón asignada para invocar a las

ratas en estas ocasiones era que, según los nativos, los dientes de rata son los más fuertes que se conocen".

El repertorio infantil es en el orden musical algo así como el "fondo de ojo" del folklore de una colectividad. Y así como en el fondo de ojo podemos estudiar el estado de las arterias de un organismo viviente —su grado de esclerosis o de elasticidad— así también en el folklore infantil podemos calibrar los conductos más profundos y vitales por donde corre el río de la sangre popular.

A la altura de nuestros estudios de investigación sobre el folklore musical de nuestro país, podemos comunicar hoy que el niño uruguayo dispone de un centenar de canciones infantiles recibidas y practicadas por vía tradicional, anónima, colectiva, oral, espontánea, funcional, vulgar y superviviente. La mayor parte de ellas vienen dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas. Más de setecientas versiones en cinta magnética de estas cien canciones, tomadas en todos los ámbitos del país, proclaman la extensión y vitalidad de este cancionero doméstico. Una sola de ellas, el "Arrorró", es sin duda la melodía folklórica más socializada del Uruguay, al punto de que sería insólito hallar en nuestro país una persona que la desconociera.

Pues bien, la melodía del "Arrorró" es nada menos que la remodelación en modo mayor de una Cantiga (Nro. 249 según la versión de Julián Ribera; Nro. 232, según la de Higinio Anglés) del Rey Sabio y se halla inscrita en el Códice J. B. 1 de la biblioteca en El Escorial de las cantigas alfonsinas. Nuestros niños repiten, pues, una vetusta melodía del año 1250. Aquel rey que "de tanto mirar al cielo se le cayó la corona" —descuidó sus negocios de estado para dedicarse a las especulaciones del espíritu— recogió o creó,

no se sabe bien, esta cantiga que engendró nuestra canción de cuna primera.

El fondo más arcaico de nuestro Cancionero Infantil está representado por unos treinta romances hispánicos. El primero que se percató de este hecho fue el artífice de los estudios romancísticos, don Ramón Menéndez Pidal, que acaba de cumplir sus floridos noventa años en estos días. Hace apenas unos meses, en carta fechada en Madrid el 13 de enero de 1958, don Ramón,, al acusarnos recibo del envío de una docena de romances recogidos en el Uruguay nos comunicó la siguiente: *"Yo, uno de los primeros hallazgos en que descubrí la existencia del romancero en América ,fue en una plazoleta de Montevideo, oyendo cantar a unos niños"*. El hecho está relatado en su conocido libro "Los romances de América y otros ensayos" y fue así: una tarde del año 1904, en viaje desde Buenos Aires a Europa, Ramón Menéndez Pidal bajó a Montevideo por el término de unas horas. Afortunadamente —para los estudios folklóricos del Uruguay— un fuerte viento pampero había impedido la descarga del vapor en el cual viajaba y don Ramón que tenía a la sazón 35 años, bajó a tierra con su cuaderno de apuntes en el bolsillo. En una plazoleta —¿Zabala, acaso?— vio a cuatro niños danzar en corro y cantar viejos romances hispánicos. En una librería cercana tomó pacientemente los textos literarios y luego los publicó en el artículo "Los romances tradicionales de América" aparecido en 1906 en el primer número de la revista "Cultura Española", artículo que sirvió como primer capítulo de su posterior y precitado libro. Eran cinco romances: "En Galicia hay una niña", "¿Dónde vas Alfonso XII?", "Mambrú", "La muerte de Elena" y "Silvana", versión montevideana esta última del célebre romance de "Delgadina".

Cincuenta años más tarde, todos estos romances

y veinticinco más, viven lozanos en el Uruguay. De algunos de ellos hemos recogido hasta cuarenta versiones cantadas.

El romance no sólo vive en la memoria de los ancianos sino que funciona en el repertorio de los niños. Nuestros cantores ostentan edades que oscilan entre los 3 y los 100 años. Hacia el 1955 en la Florida, doña Carmen Pastorini de Prato, a los 94 años de edad, nos grabó el romance "La malcasada" o de "La malmaridada" bajo el título de "Me casó mi madre..." que lo aprendió en esa localidad alrededor del año 1878. Una de las versiones más completas y de más alto nivel poético de "Delgadina" fue recogida hace unos meses, de una niña de 11 años.

En cierta oportunidad afirmamos que, como residuo del criterio histórico de "antigüedades" que presidió la disciplina de la investigación folklórica hace un siglo, ciertos recolectores sólo interrogan y aceptan información de hombres de edad proyecta en un área determinada. Con ello se corre el peligro —decíamos— de estar recogiendo muertas verdades, hechos que en el mejor de los casos tuvieron vigencia folklórica en otras edades pero que hoy, perdida su funcionalidad, son fragmentados esqueletos. Entre tanto se les escurre por entre los dedos la cálida realidad presente que desdeñan por ser muy nueva. Lo que trasmite el anciano es verdad folklórica en la medida en que se proyecta y deriva hacia el joven. A la inversa: la información del joven tiene sentido cuando está prefigurada en la voz de los ancianos.

La mecánica de la trasmisión folklórica del Cancionero Infantil es doble. Por un lado, se produce por contagio directo: de niño a niño. Por otro, en segunda potencia, de familiar adulto a niño .El familiar adulto es portador de ese hecho folklórico que cayó a su vez en el terreno fértil y plástico de su memoria in-

fantil en otra época .Pero la funcionalidad folklórica se produce en el niño y allí es donde hay que ir a buscarla. El adulto en este caso del cancionero infantil, es un simple portador de gérmenes folklóricos.

Además, en el repertorio infantil se produce un hecho curioso: en cierta época alcanzan un vasto prestigio determinadas canciones. Al cabo de dos o tres generaciones se apagan —pero sin llegar a morir— y adquiere nuevo lustre otro grupo de canciones.

En "El libro de las niñas" publicado en Montevideo en 1891, el memorioso Isidoro De-María, inscribe estas palabras:

"Antiguamente, en sus reuniones infantiles, jugaban las niñas, además de las muñecas, a las esquinitas, al gallo galguero, a las jarritas, a los altares, a la sesta ballezta (sic) y a otros juegos por el estilo.

Ahora juegan a las cunitas, a los colores, al hilo de oro, hilo de plata, a la mancha, a la torre en guardia, a la paloma blanca y a otros juegos semejantes, en hilera, asidas de la mano, o formando rueda..."

Si revisamos documentos anteriores, veremos que la segunda promoción de juegos cantados ya está presente en el Uruguay a principios del siglo XIX. A la inversa, el grupo de juegos "antiguos" a que se refiere De-María goza aún hoy de potente lozanía. El juego del descarte, conocido con el nombre de "sesta ballesta" —"sesta ballezta", dice don Isidoro— fue recogido por nosotros, en un recitativo rítmico, en innúmeras grabaciones.

Pero el folklore infantil tiene también su proceso de crecimiento. Un proceso de extraordinaria lentitud de sedimentación si se quiere, pero que poco a poco va adquiriendo nuevas conquistas por adherencia. A fines del siglo XIX, por ejemplo, se incorpora al repertorio infantil el aria memorable de la ópera "Fra Diávolo" de Auber: con un cambio total del texto li-

terario y algunos retoques en su curva de altitudes, se transforma en el bien conocido "Se va, se va la lancha".

Y el Romancero con ser tan vetusto en su procedencia, también crece y se enriquece con nuevos aportes.

Entre los "romances nuevos" que hemos recogido en el Uruguay, se halla uno que data de mediados del pasado siglo: es el romance de "Mariana Pineda" comunicado por la señora Carmen Carrera de Civano, oriunda de Montevideo que la aprendió de niña alrededor de 1905 en que —según la informante— tenía vasta difusión. En la grabación Nro. 1.651 del Fondo de la Facultad de Humanidades y Ciencias, realizada en nuestra capital el 29 de noviembre de 1957, la informante entona la melodía que se transcribe en el presente comentario.

Mariana Pineda había nacido en Granada en 1804 y a los 15 años casó con el liberal Manuel Peralta y Valle de quien quedó viuda y con dos hijos, al restaurarse el absolutismo en la península en 1823. Al fracasar la revolución de Torrijos en 1830, en Andalucía se preparó otro movimiento revolucionario en el cual estaba comprometida Marianita. Traicionada por Pedrosa, la policía halló en el bastidor de su habitación, a medio bordar, la bandera de la revolución. Sometida a suplicio rehusó denunciar a sus compañeros y por fin fue llevada a la horca el 11 de mayo de 1831. De inmediato corrió por toda España un romance anónimo en versos de diez sílabas sobre este acontecimiento y Marianita se elevó a la categoría de un símbolo. Este romance, al parecer, décadas más tarde ya había llegado al Uruguay.

Hacia el 1924, Federico García Lorca compuso sobre este romance, "Mariana Pineda", su primera obra definitiva para el teatro. En octubre de 1927, en el Teatro Fontalba de Madrid, Margarita Xirgu la estrenó en memorable versión .

En el prólogo de la obra, unas niñas lanzan al aire una estrofa del romance original y varias otras de Federico. Cuando el instituto Hispánico de Nueva York publicó en 1941 el libro de homenaje "Federico García Lorca" preparado por Federico de Onís, se transcribieron las músicas recogidas del folklore español por el poeta y allí se puede observar que la melodía del romance de "Mariana Pineda" (p. 149) difiere en algo de la versión montevideana. Tiene la misma formulación métrica en compás de seis octavos pero se halla en modo menor.

La informante montevideana declaró desconocer la versión teatral de Federico y nos registró una versión completa del romance. Una sola estrofa, la primera, figuraba en la obra escénica del alto poeta granadino.

La melodía de nuestra versión, típica del corte melódico popular de fines del siglo XIX, tiene un orden métrico regular, con un puntillo en el quinto tiempo del compás capital que acentúa con gracia el carácter de barcarola. Originalmente está cantada en re-mayor.

El texto literario en cambio, aun cuando haya sido creado hace cien años, responde a los más arcaicos y entrañables caracteres del romance. No hay narración objetiva del hecho; éste se supone conocido por todos los oyentes. Son breves e iluminadas escenas extraídas como de fuertes hachazos, de todo el acontecimiento, verdadero acto de intuición creadora popular. La descripción circunstanciada ha sido evitada deliberadamente. Es una descripción dinámica en la que se suceden alucinadamente varios tiempos del proceso: Marianita bordando en su cuarto, la traición de Pedrosa, la escena de la tortura para obtener los nombres de los conspiradores y finalmente la marcha al cadalso. Como todo buen romance presenta un co-

mienzo exabrupto y un final trunco. Todo funciona perfectamente en apenas veinte versos.

El romance, el viejo romance heroico vuelve a florecer después de quinientos años.

MARIANA PINEDA

(Romance infantil)

Montevideo

1. Marianita sentada en su cuarto
No dejaba de considerar
Si Pedrosa la viera bordando
La bandera de la libertad.

2. Marianita subió al cadalso,
Y la gente seguía detrás,
Sólo, sólo por haber bordado
La bandera de la libertad.

3. —"¡Ay, Pedrosa, cómo me vendiste;
Ay, Pedrosa, no me fuiste leal;
Ay, Pedrosa, yo muero en la horca
Todo, todo, por no declarar!"

4. Le pusieron el puñal en el pecho
A ver si algo podían conseguir
Y contesta Mariana muy triste:
—"No declaro; prefiero morir".

5. Marianita subió al cadalso
Y la gente seguía detrás
Y llorando sus hijos decían:
—"¡Vuelve a casa, querida mamá!"

EL FOLKLORE MUSICAL EN LA OBRA DE FIGARI

Todo es afirmación, vida; todo es continuidad.
Engaño, puro engaño la quietud, la muerte anuladora, la nada;
ya lo presintieron los intuitivos abuelos en su ciencia inicial sin [explicarlo.
al poblar anímicamente el Cosmos, desde la caverna y quizás [antes,
Con tan candoroso ingenio que nos asombra, nos cautiva y [enternece

PEDRO FIGARI: "EL ARQUITECTO".

Hacia el año 1928 don Pedro Figari dio a las prensa en París un extraño libro que tituló "El Arquitecto", donde alternaban breves poemas de larguísimos versos con veloces acotaciones gráficas a la pluma. Tengo para mí que es un largo monólogo interior previo a la creación definitiva de sus últimos cartones. La palabra, lejos de aclarar sus conceptos plásticos, entrevera el ordenado y transparente mundo de su creación, y hallándose fuera de la categoría de lo que llamaríamos oficialmente "literatura", tiene en cambio un extraño poder de sugestión. Y no se crea que Figari batalla con una dificultad de léxico. Aparentemente, es directo y hasta redundante, pero no se sabe a ciencia cierta a dónde conduce. Cuando el pensamiento va a llegar a su cristalización definitiva, abandona el lenguaje literario por el lenguaje plástico y entonces estampa el más delicioso y fantástico "monigote", que se entremete sorpresivamente por entre el texto y que,

sin embargo, da en la flor del pensamiento que se venía gestando trabajosamente líneas arriba.

Increíbles aves zancudas, monos pensativos, cavernícolas adustos, distraídos pingüinos, rientes fósiles, gauchos y negros de jarana, pájaros sombríos, asoman por entre las largas líneas de sus versos.

Dos de ellos ruedan sobre danzas criollas: uno dedicado a la "Media Caña", otro al "Candombe". Son en verdad dos curiosos "leit-motives" a la manera wagneriana que alimentan temáticamente casi toda su obra pictórica: el baile criollo rural o ciudadano y el contenido pero estallante ritmo de los negros.

No se ha desentrañado todavía de entre la obra de Figari, la trascendencia dentro del orden de la ciencia del folklore de sus apuntaciones coreográficas. En primer término, extraña un poco la inclusión de formas de danza como "El Palito", por ejemplo, que no se conocen de reciente data, por lo menos en el ambiente campesino uruguayo. La explicación está en este hecho: en la década 1920-1930, Pedro Figari fue impresionado fuertemente por el conjunto coreográfico argentino de Andrés Chazarreta que había llegado hasta los teatros montevideanos. De él tomó numerosos apuntes que le sirvieron luego para sus obras definitivas.

Pero a este respecto, en la mayor parte de sus cuadros hay algo más: en una observación trascendida de la realidad circundante, ensaya sin proponérselo, una hipótesis que coincide perfectamente con las últimas investigaciones al respecto. En realidad, extiende las fronteras del folklore uruguayo hasta las provincias de Buenos Aires y Entre Ríos e inaugura un nuevo país folklórico que abarca estas dos regiones y la Antigua Banda Oriental. Porque la verdad es ésta: el folklore se ríe de las fronteras políticas. El tan zarandeado problema de la loca-

lización de origen —sea cual fuere su antecedente remoto— de las danzas vernáculas, se halla anticipadamente resuelto en sus cuadros. Tan argentinas del este como uruguayas son.

Este lógico fenómeno se repite en todas las fronteras de los países de América. Como el Pasillo y el Bambuco, que participan de Colombia y Venezuela; como la Zamacueca de Chile y la Argentina; como todo el cancionero pentatónico del noroeste argentino, Bolivia, Perú y Ecuador.

En la más sagaz y sólida estructuración del folklore de la mitad de Sudamérica, presentada en el libro de Carlos Vega de 1944 "Panorama de la música popular argentina", podrá comprobar el lector que los títulos de danza y su "oficial" fijación de determinado territorio, no pueden servir de base para la estructuración de un mapa folklórico del continente. Grandes grisados que abarcan fragmentos de dos o más países, establecen los cancioneros vernáculos y forman una geografía sonora que no coincide con la geografía política.

Desde luego que existen danzas que, dentro de ese mismo cancionero, se dan en mayor difusión en un país actual que en otro. Danzas que alcanzan una expresión colectiva más generalizada en determinados ambientes. Tal el Pericón en el caso nuestro. La gran contradanza rural, por accidente si se quiere extra-folklórico, alcanza mayor dispersión en el Uruguay que en la Argentina, y esto es lo que interesa a los efectos de ser valedero hecho folklórico. Por eso también Figari se detiene con amorosa complacencia en esta danza y le dedica mayor cantidad de obras pictóricas.

Se pregunta siempre si el Pericón nació en el Uruguay o en la Argentina. Creo que esta pregunta no tiene ninguna importancia.

En primer término, comparte la tesis del precitado musicólogo argentino en el sentido de que *coreográficamente* —entiéndase bien esto último— no es más que el descenso de la Contradanza europea al ambiente rural. Por extraño que parezca, ello no le quita autenticidad nacional, en el mismo sentido de que al "cante jondo" no le quita autenticidad andaluza el hecho de ser de origen arábigo-judáico y de que a su vez el canto arábigo-judáico el... vaya uno a saber!

Ningún folklore nace por generación espontánea y por ello no deja de ser folklore. Más aún: folklore es supervivencia de algo anterior.

En segundo término, el Pericón antes de que le inyectara nueva vida el circo trashumante del 90, fue llamado en el Uruguay "El Nacional", cosa que no ocurrió en la Argentina. Es decir, que ya se le tenía a mediados del siglo XIX como algo privativo dentro de nuestras fronteras.

Figari anticipa todas estas últimas ideas en sus cuadros más relevantes, con un argumento irrebatible: con la transcripción del elemento humano, de un documento humano fiel en todas sus actitudes, en todos los pasos de danza. Pero de un documento trascendido en el lenguaje ecuménico del arte.

El problema de la danza negra conocida bajo el nombre de "Candombe", se halla planteado aquí en términos más claros todavía. Los esclavos africanos llegados en ingente número al Río de la Plata en el siglo XVIII, trajeron los rituales de sus respectivas tribus o "naciones", que luego se perdieron u ocultaron. Tienen a título de honra nuestros dos países haber sido de los primeros en América que abolieron el infamante comercio y restituyeron al hombre de color su perdida condición humana. Sin necesidad, pues, de agruparse secretamente para defender sus menoscabados derechos, el negro se diluyó lentamente en el con-

glomerado ciudadano. La expresión que hoy conocemos bajo el nombre de "Candombe", marca la línea divisoria cronológica entre la esclavitud y la libertad. El antiguo ritual africano se ha perdido y el negro pide prestado al blanco su casaca, sus charreteras, su galera luego y —¿por qué no?— también algunos de sus pasos de danza —otra vez el mismo proceso—; pero le pone su encanto privativo, su pigmento, en la síncopa melódica y coreográfica.

El Candombe tuvo su aparición simultánea en el "Barrio del Tambor" en Buenos Aires y en el Cubo del Sur en Montevideo. Pero aquí sobrevivió hasta hace 50 años y dejó un heredero directo en la organología popular: el tamboril, que, evadiendo la línea de color, se adentró en el suburbio ciudadano y es en la actualidad el instrumento de externación colectiva de alegría o entusiasmo más preponderante.

Y así, entre criollos y negros, con alguna escapada al salón donde se baila el minué montonero de los buenos tiempos viejos, desarrolló Figari la más exacta y animada teoría de nuestras danzas vernáculas.

En una fría mañana de primavera del mes de setiembre de 1946 iniciamos el relevamiento folklórico musical del departamento de Paysandú; era en realidad una de esas equivocadas primaveras de almanaque que no coincidía en su destemplada temperatura con el tibio renacer de la naturaleza en una atmósfera teóricamente cargada de perfumes y vientos suaves. Sin embargo, la vieja hidalguía y hospitalidad criollas refugiadas hoy en las poblaciones del interior de nuestra República, hicieron de esta pesada tarea, la más amable y cálida experiencia. En cinco sesiones realizadas en una de las aulas del Liceo Departamental de la ciudad de Paysandú, donde instalamos el equipo grabador portátil del Instituto de Estudios Superiores que auspicia nuestros trabajos, desfilaron numerosos músicos populares de edad avanzada trayéndonos la más exquisita flor de la tradición criolla.

Quizás haya extrañado que la tarea de recopilación popular se iniciara en el progresista centro capitalino, el más poblado del departamento. Conviene a este respecto hacer una aclaración importante. Contra lo que se cree comúnmente, el hecho folklórico no se da hoy en la apartada soledad campesina, sino en los núcleos poblados que miran directamente hacia las verdes praderas y sierras de nuestra tierra. Late en plena vigencia, como hecho social que es, en los rancheríos que se alargan perezosos hacia las afueras de nuestras poblaciones campesinas. ¿Dónde vive actualmente aquel peón de estancia o tropero que a fines del pasado siglo cantaba Estilos y Vidalitas junto a los fogones? Vencido hoy,

viejo ya, incapaz de afrontar físicamente las rudas tareas del campo, desposeído casi siempre de tierras, se ha ido enquistando en los suburbios de las poblaciones como "agregao" de alguna familia o como pariente alejado a quien se recoge hospitalariamente. Cuando uno llega a una población del interior e inquiere por los músicos populares del lugar, la respuesta es siempre desalentadora: — "Ya han desaparecido los grandes guitarreros, acordeonistas y payadores de los buenos tiempos viejos". Sin embargo, lo que se busca no es justamente "al mejor" sino "al tipo normal" que recuerda melodías de antaño. En éstos está la verdad folklórica, colectiva, natural y espontánea y en aquellos un hecho personal y casi siempre aislado. El payador o guitarrero de "largas mentas" fue casi siempre un "divo" y como tal llevaba todos los defectos inherentes a esta actitud espiritual. La necesidad de distinguirse de sus semejantes, hizo que violara muchas veces los moldes de una forma, casi como esos compositores cultos que tan a menudo traicionan y marchitan el limpio y fresco documento popular sobre el que se apoyan. La realidad folklórica hay que buscarla entonces, en ese viejo que ignorado ha pasado tantas veces ante nosotros y que en sus momentos de ocio en su modesto rancho de las afueras del pueblo, templa su guitarra y canta con su media voz quebrada por los días, las estrofas que recuerdan las viejas patriadas, los lances de amor, las miserias de desposeído de los bienes terrenales o la levantada teología de sus "Décimas a lo Divino"...

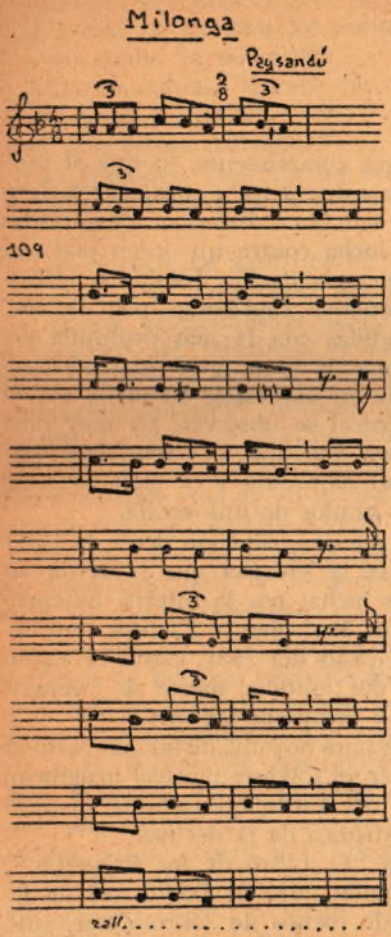
Y bien: hechada la cabeza de puente de la investigación folklórica en la capital de Paysandú, seguimos ahondando en viajes sucesivos por las poblaciones rurales. En la actualidad contamos ya con cerca de un centenar de grabaciones sanduceras y podemos decir con entera propiedad, que este departamento nos ha dado uno de los documentos más vivos y hermosos de nuestra

realidad sonora en el orden popular. Estilos, Cifras, Gatos, Milongas, Vidalitas, Pericones y la extensa gama de la danza europea de fines de siglo, perfectamente acriollada y folklorizada como la Polca, la Mazurca, la Habanera y el Chotis, forman el acervo de especies que hemos recogido en el escaso término de dos años. Y como ejemplo vivo queremos referirnos a uno solo de estos documentos que demuestra la verdad de todas estas consideraciones.

Entre los primeros músicos que acudieron a nuestra invitación figuró Bonifacio Fleitas, un verdadero juglar ciego, que nos brindó documentos musicales de primera agua. Uno de ellos fue una suerte de "Génesis criolla" o descripción de como se formó el mundo, relatado a través de la imaginación campesina. Lo cantó "por Milonga" acompañándose de la guitarra. Una desbordada fantasía preside toda la composición. Destacamos entre ella la estrofa en que se interpreta el llamado "lucero del alba" de una deliciosa y trascendida gracia. Con pequeñas variantes hemos encontrado en el otro extremo del continente el mismo tema. La revista "Onza, tigre y león" que edita en Caracas la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, publica en su número 94 correspondiente a abril de 1947, la siguiente copla popular:

En el cielo hay una estrella
que le dicen el lucero;
es el ojo de un buey tuerto
que Dios tiene en su potrero.

A centenares de kilómetros, en la ciudad de Paysandú, un músico popular ciego, nos ha dado por vía folklórica, una hermosa variante criolla.

Los temas unen también a todos los hombres de la tierra.

Esto contaba mi agüelo
que todas las madrugadas
a yerbiar se levantaba
y pensaba sin consuelo
que había algún bicho en
⌈el cielo
que relumbra como
⌈acero;
aquí le yaman lucero
pero el contaba de cierto
que es el ojo de un buey
⌈tuerto
que Dios tiene en su
⌈potrero.

TEMAS BIBLICOS EN EL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

Contra lo que se cree comúnmente, lo que el pueblo expresa en sus formas literarias y musicales folklóricas, no tiene nada de sencillo e ingenuo. Desgarradas aspiraciones sociales en lucha contra un orden mal instituído, graves temas de especulación filosófica, refinadas intimidades sentimentales expresadas por elusión, fuertes picardías trascendidas con la más profunda delicadeza o coloridas escenas de la antigua vida indómita rural, son las tónicas de su expresión literaria. En el terreno de la forma musical se observan las más ricas y complejas combinaciones estróficas, el ritmo acusa casi siempre una periodicidad riquísima y la melodía recorre libremente todos los grados de una escala.

Hemos recogido en nuestra colección desde la Cifra cargada de picardía hasta la Vidalita que recuerda las antiguas patriadas de las luchas por la interna independencia política; desde los Pericones y Cielitos anteriores a la pautación de Grasso del 1887, hasta el Estilo que relata la creación del mundo, suerte de "génesis criolla" de la más rica y compleja fantasía.

De entre ellas destacamos hoy una de las más curiosas resonancias de la Biblia en el folklore musical uruguayo, expresada en la especie del Estilo que adopta siempre la compleja estructura estrófica de la décima.

Cuando uno oye en "El Libro de los Proverbios" la voz resonante de Salomón, hijo de David, rey de Israel, el espíritu no puede menos de sobrecogerse ante sus solemnes palabras augurales. Es la Sabiduría increada, atributo de la Divinidad, la que habla:

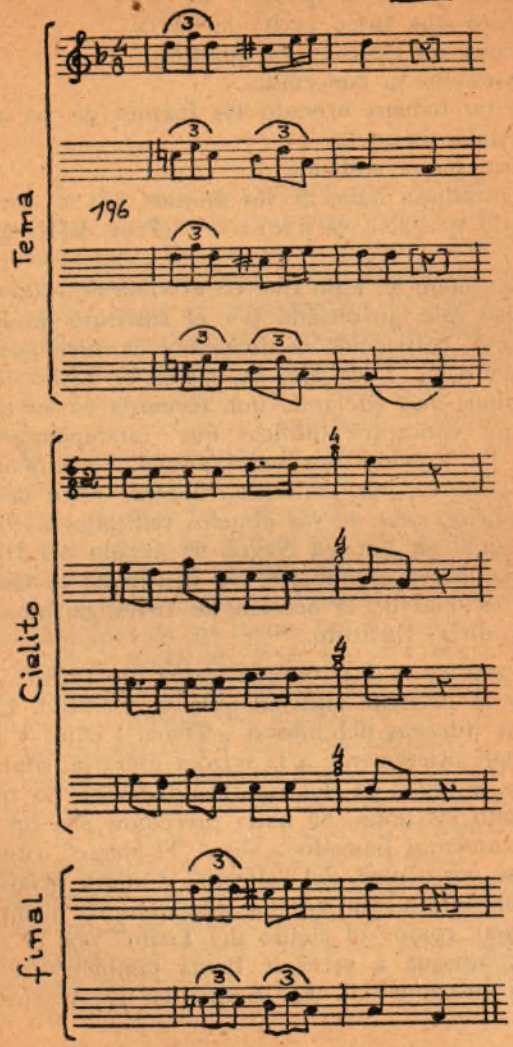
"Desde la eternidad tengo yo el principado,
desde antes de los siglos,
primero que fuese hecha la tierra.
Todavía no existían los abismos,
y yo estaba ya concebida.
Aún no habían brotado las fuentes de las aguas;
no estaba asentada
ni aún había collados,
la grandiosa mole de los montes,
cuando yo había ya nacido". (Prov. VIII. 23 a 25)

Pues bien, he aquí que en el viaje de relevamiento folklórico que, auspiciado por el Instituto de Estudios Superiores, realizamos en diciembre de 1946 por el Departamento de Lavalleja, grabamos el Estilo, que reproducimos más adelante, que recuerda en su letra los complejos conceptos bíblicos que estampamos líneas arriba. La canción nos fue entonada, acompañándose con la guitarra, por Wenceslao Núñez, quien la recibió por tradición oral de sus abuelos radicados a fines del pasado siglo en Barriga Negra, 6ª sección del Dpto. de Lavalleja. Lleva el número 196 dentro de la Colección de Grabaciones de la Sección de Investigaciones Musicales de dicho Instituto.

La música. — La límpida forma del Estilo, Décima o Triste se presenta aquí en toda su plenitud. Las tres secciones internas del mismo —Tema, Cielito y Final— se adaptan prietamente a la estrofa literaria, sílaba contra nota, excepto en dos oportunidades en las que hemos ligado las notas. Se halla precedido por un preludio instrumental llamado a veces "el alegre", castellanización, se nos ocurre, del "allegro". Cumple aclarar que la sección intermedia nos ha sido definida siempre en el Uruguay como "el cielito del Estilo" por el músico popular, aunque a veces le llama también Cielito al preludio instrumental. Es lo que en la Argentina se

ESTILO

M.M. ♩=76

Minas

CUANDO EL MUNDO SE FORMO

I

Cuando la ciencia nació
Nacieron los elementos
Nacieron todos los vientos
Y ya era nacido yo.
Cuando el mundo se formó
Yo era nacido mil veces;
Vi nacer todos los meses
La luz y la oscuridad
Y yo era nacido ya
Antes de que mundo hubiese.

II

Yo en el mundo no nací
Ni al cielo nunca llegué,
Al infierno no alcancé
Y a la gloria siempre fui.
No supo ni Dios de mí,
Ni los ángeles me han visto;
Yo soy un puro registro,
Ni estoy vivo ni estoy muerto,
Ni estoy en los elementos
Ni en ninguna parte existo.

III

Soy de la luz la más bella
Y el sol de mí no ha nacido;
El silencio no me ha vencido,
Yo vi nacer las estrellas;
Anduve junto con ellas,
Ninguna de ellas me vio,
Fui nacido antes que el mar
De nadie fui conocido
Y anduve en todo lugar
Antes de yo ser nacido.

IV

Al mismo Dios conocí
Antes de que él fuera un Dios
No me causó culpa atroz
En todo lo que yo vi.
A los cielos escribí
Antes de que cielo hubiera
Yo fui reloj de alta esfera
Y protector de la Fe;
Con los ángeles hablé
Y no supieron quién era.

define por "Kimba" a proposición de Vega, palabra extraña por completo a nuestro léxico y que jamás hemos visto enunciada.

Adoptamos para las pautaciones de nuestro cancionero el sistema fraseológico del colega argentino Carlos Vega por creerlo más lógico y consecuente que todo lo existente hasta la fecha. Por medio de él, la frase se aclara perfectamente en su aislamiento visual, y si el lector —después de estudiarlo desprejuiciadamente en su tratado fundamental aparecido en Buenos Aires en 1941 —([1]) no lo acepta, cambie la numeración del compás de 4/8 por el 2/4 y el de 6/8 por el de 3/4, y de todas maneras le dará el mismo cuadro de duraciones.

Volvamos a nuestra canción. La base fraseológica de la misma proviene de una de las tres fórmulas más usuales en el Estilo del folklore musical uruguayo (-).

En el primer pie de estilo los compases capitales del Tema y del Final, existe un cambio de corchea y dos semicorcheas por un tresillo de la misma figuración, mutación bastante frecuente en todos los estilos que hemos recogido y que sirve para ablandar y hacer más muelle el fraseo. En el Cielito, las dos corcheas que forman el tercer pie del compás capital se transforman en una corchea con puntillo y una semicorchea.

Entre paréntesis rectos hemos colocado un silencio de negra para completar el compás, pero en realidad no existe por cuanto el cantor ataca de inmediato la frase siguiente.

La línea melódica recorre solamente el ámbito de una octava completa y lleva en algunos momentos el quinto grado alterado. El acompañamiento guitarrístico, no tiene mayor interés. Es una de las tantas fórmulas conocidas.

---

(1) **Carlos Vega:** "La Música Popular Argentina. Fraseología", dos tomos. Buenos Aires, 1941.

Movedizo, por la presencia del tresillo, la melodía de este Estilo sin ser nada excepcional, es bien característica como estructura socializada en nuestro ambien popular.

La letra. — Juan Alfonso Carrizo registró dos variantes de esta letra en Salta y en Tucumán y las filió con erudita precisión bíblica en sus respectivos cancioneros. (2) A él se debe este hallazgo. Sostiene por otro lado que significa *"el vacío"*, *"el espacio"* y anota que estos versículos se cantan en la Epístola de la Misa del 8 de Diciembre dedicada a la Inmaculada Concepción de María. La Iglesia Católica aplica alegóricamente este pasaje de Los Proverbios, a la madre de Cristo. Me he preguntado si en la variante nuestra no estaría la solución por este lado, puesto que en el primer verso de la tercera estrofa se dice "Soy de la luz la más bella" que constituye una de las advocaciones más tradicionales. Sin embargo de los complejos conceptos que se desarrollan a través de las cuatro décimas y del hecho de hablar en primera persona masculina, parece surgir la solución propuesta por Carrizo de que se trataría de una adivinanza o "décima con misterio" referente a *"la nada"*.

Isabel Aretz-Thiele en su obra capital sobre la música de Tucumán, (3) la registra también, pero con distinta melodía. Las tres variantes argentinas difieren un poco de la nuestra. Por ejemplo, donde dice en la última décima "Yo soy reloj de alta esfera", la veremos en una de las versiones del primero como "Soy del eclipse antiesfera" y en la de Aretz-Thiele "Yo soy Eclicial Tibera". Creo ver un sabor más vetusto y original en la nuestra.

De todas maneras es curioso observar la lozanía y vivencia de esta hermosa décima en los ámbitos popu-

(2) **Juan Alfonso Carrizo:** "Cancionero Popular de Salta", pág. 297. Buenos Aires, 1933, y "Cancionero Popular de Tucumán", tomo II, pág. 371. Buenos Aires, 1937.
(3) **Isabel Aretz-Thiele:** "Música Tradicional Argentina. Tucumán", págs. 302 y 303. Buenos Aires, 1946.

lares del Uruguay y de la Argentina. Creada esta forma métrica por Vicente Espinel en las postrimerías del siglo XVI, la sustancia literaria que corre dentro de la nuestra se identifica perfectamente con la corriente conceptista del siglo XVII. Góngora o más aún Quevedo, han trabajado en idéntica condición estilística. Sus sombras venerables se proyectan sobre la nuestra. No sería difícil que halláramos su original en algún libro de poemas de ese siglo.

Tiene además de la antigua "espinela" del Renacimiento la colocación de las consonantes y la pausa en el cuarto verso —que corresponde en la música al cambio de compás— innovaciones ambas que fueron precisamente las que justificaron la invención de Espinel, ya que la simple sucesión de diez versos existía de mucho antes. Y el pueblo que es el más admirable recipiente y deformador —y el deformar es una de las más altas formas de crear— la ha conservado en su antigua memoria fidedigna, que por la vía popular puede ser espejo para el estro de nuestros poetas cultos.

LOS BUEYES

El texto literario sobre un tema folklórico que hoy se publica, es un trabajo inédito de Lauro Ayestarán, que fue escrito hace varios años en Playa Verde, de Maldonado. Fue un hermoso verano; la cámara fotográfica de Lauro registró y dejó fijas para la historia, la imagen de los personajes y de muchos acontecereres diarios de la vida del lugar, al mismo tiempo que quedaron impresas en las cintas de su grabador, reportajes, canciones, versos, viejos romances de raíz hispánica, en la voz de los informantes de la región. Cumplidas estas dos etapas podía verlo inclinado sobre su mesa de trabajo, mientras su pluma fuente se deslizaba sobre las hojas blancas situando el dato ya desaparecido entonces, pero que había sido apresado anteriormente cuando era presente aún. Tal el mecanismo riguroso de la ciencia. Ya a la hora 6 de la mañana, las notas de su pequeño armonio, donde solía repetir las melodías pautadas de versiones musicales recogidas de instrumentos o voces de cantores populares, rivalizaba con los pájaros en despertar a los habitantes de la casa y a los vecinos más cercanos.

1956. Yo esperaba nuestro sexto hijo. Quizás por eso seguíamos en los atardeceres el paso tardo de las carretas de bueyes que transportaban arena de la playa. La mansedumbre de estos animales, de carácter feminizado, símbolo de la paciencia, el sacrificio y el trabajo, excitaron su imaginación sobre un tema que no había agotado totalmente. En su fichero figuran registrados debidamente los nombres de bueyes:

"Buey de vuelta" (derecha); "Buey de mano" (izquierda).
"Pertiguero", junto al pértigo.
"Delantero", adelante.
"Boyada de refresco".

También se encuentran allí los nombres y datos de informantes, junto a los nombres de sus yuntas de bueyes, tales como Carmen Bentancour, 65 años, oriunda de San José, que comunica en Castillos en ese año de 1955. Del mismo lugar y fecha Luis Perdomo de 62 años. Angel Corbo de 57 años, comunica

en Playa Verde. Florentino Míguez, de 83 años en la localidad de José P. Varela, comunica en 1956. Atanasio Brito. que hacía en 1904 el viaje en su carreta de Nico Pérez a Melo, y tantos otros. Registró también nombres de carretas, de las cuales elijo el más romántico de los ejemplos: "La sin destino". Estaba pintada de azul celeste y perteneció a Juan Agustín Pérez que hacía el camino Treinta y Tres - La Charqueada, en los años 1914 a 1920. Pérez residía en Pueblo Cebollatí, cuando fue dada esta comunicación por Homero Macedo, de su padre, Darío Macedo. Así registró estos datos para el progreso del saber, para apresar la esencia de un mundo pequeño cuyos hechos es menester estudiar. Tal era el objeto de la actividad de Lauro Ayestarán. Generoso en su plan de investigación, contribuyó a estas revisiones mirando hacia el pasado de nuestro pueblo, examinando tenazmente el presente y proyectando estudios para el futuro, que nosotros los que tuvimos el alto honor de contarnos entre sus discípulos, tenemos el deber de continuar.

Flor de María R. de Ayestarán

Tirada por cuatro yuntas de bueyes cae todas las tardes al morir el día en Playa Verde (Maldonado), una carreta conducida por Eulalio Larrosa, vecino del lugar. Como esas viejas canciones populares que han ido deformándose con el correr de los años y con el impacto de nuevas masas de cultura, sólo conserva de los buenos tiempos viejos dos o tres vestigios melódicos: sus enormes ruedas de dos metros de altura, el "noque" o bolsa de cuero bajo la carreta donde el conductor guarda sus enseres, dos palitroques —los "muchachos"— uno bajo el yugo y otro en la culata que mantienen horizontal el vehículo cuando se ha "desuñido" a los animales, la picana de mano o "picanilla" con que se puntea el lomo del animal. Y el yugo: como símbolo antiguo de la miseria de toda tiranía, no hay madera más suave que la del yugo, un terso marfil ennegrecido por el fuego con que ha sido curada y por las edades; la grasa y el sudor ha trabajo sus perfiles que se acoplan amorosamente a la nuca del animal derrotado.

Pero lo que conserva más fragante de su antigua verdad no pertene al folklore material; es algo que flota en el aire tibio de la tarde: el nombre propio de los bueyes. A uno le llama "Tira lindo" y a su compañero "No le afloje"...

Los bueyes, como los cristianos, llevan nombres de antiguo prestigio: así como entre nosotros se hallan los socorridos Juan y Pedro, entre ellos se estila "Manchao", "Cola blanca", "Barroso", "Zaraza", "Oscuro", o "Barcino". Acaso porque su sexo ha sido interrumpido, abundan los femeninos "Madreselva" o "Lechiguana".

Pero estos nombres aislados, a veces se reúnen en pares y determinan la yunta. Y es entonces donde entra en juego la funcionalidad de una buena poesía. Sin que ello sea inexorable, por lo general los nombres de las yuntas siguen el mecanismo de dos leyes de la asociación de la memoria: la "Ley de semejanza" y la "Ley de contraste". Por la primera se recorre en dualidad los nombres de los pájaros, las flores, las estaciones, los adjetivos calificativos, las batallas memorables:

"Pensamiento" y Clavel"
"Picaflor" y "Cardenal"
"Zorzal" y "Calandria"
"Primavera" y "Otoño"
"Fortuna" y "Esperanza"
"Lapacho" y "Ñandubay"
"Tupambaé" y "Masoller"

Peor he aquí que de pronto como si al carretero "se le quemaran los libros", tira por la borda la ley de los parónimos y substituye la réplica del mismo por un adverbio o un adjetivo equivalente:

"Dorado" y "Parecido"
"Merino" y "También"
"Requemao" e "Igualito"

La ley de contraste se cumple rigurosamente, asomando en ella las viejas máscaras de la Tragedia y de la Comedia:

"Medio luto" y "Jarana"
"Hosco" y Sonrisa"
"Fastidioso" y "Pasencia"

Mas no se agota aquí el juego de las correspondencias de opósitos; a veces, como si el juicio estuviera suspendido por falta de pruebas, se oye:

"Valeroso" y "Veremos"
"Hermosura" y "No me digas"
"Pa'qué" y "Te compré"
"Fiao" y "No te olvides"

En otras, los nombres fijan el carácter del animal o califican su condición de trabajador rural:

"Tira lindo" y "No le afloje"
"Atrasao" y "Se la lleva"
"Pa'adelante" y "No le afloje"
"Agarrao" y "Pisa juerte"

Por la necesidad del pregón o canto con que se azuza al animal, estos nombres son en su mayoría tetrasílabos. Eulalio Larrosa canta los nombres de sus bueyes en una graciosa curva de altitudes, que se proyecta sobre los campos.

Los bichitos de luz hieren con largos tajos luminosos la piel oscura de la noche, tibia, adolescente aún. Las últimas luces del día reverberan en los hilos de plata que caen de los belfos cansados, hacia la tierra.

Playa Verde, 15 de enero de 1956.

INDICE

TEORIA DEL FOLKLORE

Metodología de la investigación folklórica 9
Esquema de nuestra realidad folklórica 20
El folklore que se muere 30
Un prejuicio en los dominios del folklore: lo telúrico 37
A propósito del nacionalismo musical 43
Primera meditación sobre la payada y los payadores 48
Segunda meditación sobre la payada y los payadores 53

PRACTICA DEL FOLKLORE

La guitarra y el acordeón 61
El romance de Mariana Pineda en el folklore uruguayo 67
El folklore musical en la obra de Pedro Figari 75
Génesis gaucha 80
Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo 84
Los bueyes 91

cumple riguro , aso-
caras de la dia y de

iden-
a sus-

animal

ue se
a te-
e sus
se pro-

fumi-
aún.
s de
ierra.

Este volumen de la colección **Bolsilibros Arca**, fue impreso en los Talleres Gráficos de A. Monteverde y Cía. S. A., Treinta y Tres 1475, Montevideo, en el mes de setiembre de 1968.
Comisión del Papel. Edición amparada en el art. 79 de la ley. 13.349.

781.7
Aye
teo

98431

Los largos años de trabajo y la sabiduría de Lauro Ayestarán se evidencian en su análisis equilibrado de la metodología del folklore y en los estudios inéditos de aplicación que lo acompañan y que son ejemplares investigaciones de campo.